

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual
y Publicidad I



ESTUDIO DESCRIPTIVO DE "EL ESPÍRITU DE LA
COLMENA" (VICTOR ERICE, 1973)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Isabel Arquero Blanco

Bajo la dirección de la doctora
Mercedes Miguel Borrás

Madrid, 2012

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



**ESTUDIO DESCRIPTIVO DE *EL ESPÍRITU
DE LA COLMENA* (VÍCTOR ERICE, 1973)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Isabel Arquero Blanco

Bajo la dirección de la Doctora
Mercedes Miguel Borrás

Madrid, 2012

A mi hermana pequeña.

Agradecimientos

Quiero agradecer al personal de la Biblioteca de la Filmoteca Nacional la ayuda que me ha prestado durante la realización de esta tesis doctoral.

A Jos Oliver, por su tiempo y el apoyo prestado en las gestiones de la entrevista realizada a Víctor Erice.

A Ángel Rodríguez Campoy, Alberto Úbeda-Portugués, Arantza Ortega Lobo y Laura Castillo por su inestimable ayuda en la documentación de *El espíritu de la colmena*.

Al profesor Luis Enrique Torán Peláez, primer director de esta tesis doctoral, por su impulso, por la transmisión de sus conocimientos y su *Espíritu*.

A mi directora, Mercedes Miguel Borrás, por sus desvelos, su cariño y comprensión.

Índice

| | |
|---|-----|
| I. INTRODUCCIÓN | 9 |
| 1.1. LA PELÍCULA EN SU CONTEXTO..... | 13 |
| 1.1.1. La trayectoria del director Víctor Erice | 13 |
| 1.1.2. Las primeras informaciones sobre <i>El espíritu de la colmena</i> | 16 |
| 1.1.3. Elías Querejeta | 19 |
| 1.1.4. <i>El espíritu de la colmena</i> en el panorama cinematográfico español de los años setenta..... | 20 |
| 1.1.5. El estreno de <i>El espíritu de la colmena</i> | 22 |
| 1.1.6. El guión de <i>El espíritu de la colmena</i> | 23 |
| 1.2. FUENTES Y DOCUMENTACIÓN | 25 |
| 1.2.1. Los estudios sobre <i>El espíritu de la colmena</i> | 25 |
| 1.2.2. Otras fuentes documentales | 29 |
| 1.3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA..... | 39 |
| 1.3.1. Metodología | 39 |
| 1.3.2. Estructura | 42 |
| II. ESTUDIO DESCRIPTIVO DE 'EL ESPÍRITU DE LA COLMENA' (VÍCTOR ERICE, 1973) | 47 |
| 2.1. Prólogo: Los títulos de crédito..... | 49 |
| 2.2. Unidad dramática 1: La llegada del cine (Día 1) | 63 |
| 2.3. Unidad dramática 2: El apicultor, Teresa, las niñas y el cine | 85 |
| 2.4. Unidad dramática 3: Los misterios de la noche..... | 163 |
| 2.5. Unidad dramática 4: Ana busca respuesta (Día 2)..... | 213 |
| 2.6. Unidad dramática 5: La voz del padre (Día 4)..... | 271 |
| 2.7. Unidad dramática 6: Ser otros. Mentira-verdad (Día 5)..... | 297 |
| 2.8. Unidad dramática 7: <i>Sed de un no sé qué que me mata</i> | 345 |
| 2.9. Unidad dramática 8: Ana elige su camino | 441 |

| | |
|--|-----|
| 2.10. Unidad dramática 9: Encuentro con el espíritu..... | 471 |
| 2.11. Unidad dramática 10: El mundo de los adultos (Día 7) | 501 |
| 2.12. Unidad dramática 11: Ana vaga por el bosque | 541 |
| 2.13. Unidad dramática 12: Ana es diferente | 579 |
| III. CONCLUSIONES..... | 613 |
| IV. BIBLIOGRAFÍA | 619 |
| V. ANEXOS | 633 |
| 5.1. ANEXO 1 | 633 |
| 5.2 ANEXO 2 | 637 |
| 5.3 ANEXO 3 | 640 |
| 5.4 ANEXO 4 | 642 |
| 5.5 ANEXO 5 | 646 |

I. INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene su origen en una escena de la película *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973):

El viento sopla con fuerza. Dos hermanas contemplan desde un pequeño montículo una casa abandonada junto a un pozo, casi escondida entre los colores ocres del campo. Una nube proyecta su sombra sobre la planicie y, en profundidad, un camino serpentea hacia las cimas achatadas que se recortan en el horizonte.

Las niñas echan a correr, de espaldas al punto de vista, colina abajo, sin soltar sus pequeñas carteras rojas de la mano, al son de una melodía de flauta y guitarra que interpreta la canción «Vamos a contar mentiras». Van en busca de *Frankenstein*, el monstruo de la película *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) que han visto en el cine de su pueblo, en Hoyuelos (Segovia), una tarde de domingo, hacia 1940.

Un fundido encadenado hace que las dos hermanas se divisen como dos pequeños puntos blancos suspendidos en el campo. Otro, que desaparezcan en la enormidad del paisaje castellano, mientras la gran sombra de la nube se desliza en dirección al montículo, donde ha permanecido estática la cámara y desde donde, como espectadores, vemos que se aproxima lentamente hacia nosotros.

La escena en cuestión, perteneciente a la Secuencia 12, nos invita a descender por la ladera, a recordar nuestra infancia y el tiempo de ensoñaciones donde las propias aventuras eran una extensión de aquellas que vimos en el cine. Después nos conmueve contemplar el vuelo de la imaginación de las niñas protagonistas en el paisaje castellano de los años cuarenta, a pesar de que todo en la realidad que las rodea parezca indicar que la criatura creada por el *Doctor Frankenstein* nunca existió.

La emoción suscitada por esta escena de *El espíritu de la colmena* nos hizo plantearnos si era posible revivir nuestra infancia a partir de la experiencia cinematográfica de dos niñas, acaecida durante la posguerra española. Y, con ello, si como investigadores deberíamos aportar nuestra experiencia como un instrumento de análisis y, en consecuencia, podríamos contribuir al desarrollo del campo científico.

Muy escuetamente, confesaremos que no recordamos en qué momento tuvimos conocimiento de la película *El doctor Frankenstein*, si durante la infancia o durante la adolescencia, pero diremos que probablemente la vimos en la televisión, y de manera muy distinta a como lo hicieron las niñas protagonistas. Ellas descubren al monstruo de *Frankenstein* cuando el cine era un espectáculo público en torno al que se reunían los vecinos de los pueblos y donde las películas se proyectaban en destartaladas salas diseminadas en la geografía española de la posguerra.

Todo lo cual nos lleva a señalar que esa emoción proviene de varios factores que van a ser el tema de nuestra investigación:

Si nos situamos en el año 1973, *El espíritu de la colmena* nos ofrece un testimonio de la época en la que la película fue rodada, a través de la experiencia cinematográfica de toda una generación: la de los nacidos durante los años posteriores a la guerra civil española, memoria que comparten las niñas protagonistas y su director, Víctor Erice (Carranza, Vizcaya, 1940).

La naturaleza fabuladora del filme *El espíritu de la colmena*, donde se nos advierte prontamente de su dimensión irreal o imaginada —con el título en sobreimpresión «Érase una vez un lugar de la meseta castellana hacia 1940»—, nos lleva a plantearnos si la infancia es un tema recurrente, un recurso del cineasta para ordenar una secuencia de acontecimientos que atiende al misterioso dictado de la memoria. Si es así, estaríamos hablando de una obra autobiográfica en la que la fabulación es parte intrínseca e indisoluble.

Además, dado que el personaje imaginario surgido de la pantalla del cine es el motor de la fabulación de las niñas protagonistas, y que esta misma fabulación da vida a otra narración mediante el recurso de la *mise en abyme*,

nos planteamos si es pertinente para el relato que se trate precisamente del personaje de *Frankenstein*.

Llegados a este punto, nos surgen otra serie de interrogantes. ¿Podemos explicar un proceso creativo aislando una escena de una película? ¿Deberíamos tener en cuenta cada uno de los elementos que forman parte de él? ¿Es la cantilena «Vamos a contar mentiras» la causante de ese efecto emotivo? ¿O es el rumor del viento? ¿Y si es la nube la que al acercarse hacia la posición del espectador nos recuerda que estamos ahí mirando? ¿No será la serie de fundidos encadenados y su efecto óptico la que nos conmueve al mostrarnos a las niñas, aferradas a sus carteras rojas, como dos pequeños puntos en la inmensidad del campo? ¿Habría que estudiar entonces todos los elementos en su conjunto —sin aislarlos— formando parte del proceso de creación de la película?

En la misma línea de reflexión, nos planteamos, asimismo, si la recepción de la obra cinematográfica *El espíritu de la colmena* forma parte de una experiencia suscitada por su naturaleza artística. Sabiendo que las ideas que un realizador termina encarnando en sus personajes se hallan insertas en toda la serie de operaciones técnicas que conducen a la creación en cine, sería entonces pertinente prestarles a estas ideas la debida atención.

La escritura del guión, la producción, la elección de la fotografía, los actores y las localizaciones, el rodaje, el montaje, la banda sonora, las mezclas, etcétera —operaciones donde intervienen equipos de diferentes áreas—, convierten la elaboración de una película en un proceso que termina afectando a su resultado final.

Por consiguiente, podemos estudiar *El espíritu de la colmena* como un proceso creativo en el que, sin dejar de considerar sus imágenes, tengamos en cuenta otras circunstancias, hechos, eventualidades y coincidencias que han podido coadyuvar a su resultado final como película.

La elección del título de nuestra investigación ***Estudio descriptivo de El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973)*** surgió consecuentemente de los temas planteados.

Por ello, en nuestra investigación pronto nos pareció necesario proceder a una descripción de las imágenes y a un análisis de las mismas que nos pudiera ayudar a comprender mejor el proceso de creación seguido por el cineasta Víctor Erice en el filme *El espíritu de la colmena*.

El primer paso consistió en una revisión exhaustiva de la bibliografía existente, tanto española como internacional.

Se han consultado estudios, artículos, ponencias; los registros audiovisuales han sido igualmente de gran ayuda. Dada la interdisciplinariedad de la investigación, la abundantísima documentación y de variadas disciplinas ha merecido toda nuestra atención.

Abordamos a continuación las cuestiones que hemos considerado necesario estudiar para el objeto de nuestra investigación.

Partiendo de lo expresado en el objeto de la investigación, en primer lugar, fijamos las características del tema con el fin de encontrar la metodología adecuada para resolver las cuestiones planteadas.

En segundo lugar, procedimos a documentar la película, su contexto y la figura del director para determinar el estado de la cuestión (lo escrito sobre el tema). Este proceso de documentación nos orientó en algunas de las cuestiones suscitadas para abordar el objeto de la investigación: debíamos realizar un estudio que abarcara el texto *El espíritu de la colmena*, pero que tuviera especialmente en cuenta su contexto y, dado el carácter autobiográfico del filme, a su director.

Una vez estudiados y comprendidos cabalmente los textos sobre el filme y el director, emprendimos un nuevo proceso de documentación sobre las líneas de conocimiento¹ en torno a la investigación. Partiendo del filme y de las

¹ En el trabajo de documentación han sido de gran ayuda las aportaciones, realizadas desde la segunda mitad de los años setenta, que abordan el cine como fenómeno artístico y elaboran dispositivos para su análisis con el fin de poder estudiar su funcionamiento: desde la psicología (Mitry), la semiología (Metz), la reflexión estética (Aumont, Bergala, Marie y Vernet), el neoformalismo (Bordwell) al análisis textual (Odin). Todos los teóricos coinciden en señalar la

trazas apuntadas en su interior podríamos incorporar su contexto. Así las cosas, advertimos que nuestra investigación debía atender a los estudios dedicados al análisis fílmico que se habían centrado en *El espíritu de la colmena* y, paralelamente, estudiar la numerosa documentación sobre las relaciones entre cine e historia.

1.1. LA PELÍCULA EN SU CONTEXTO

1.1.1. La trayectoria del director Víctor Erice

Víctor Erice ejerce la crítica cinematográfica en la revista *Nuestro Cine* antes de dedicarse al cine de manera profesional.

Erice publica en *Nuestro Cine* desde 1961 hasta 1967, fecha de su última colaboración, etapa en la que se desarrolla también su período de formación cinematográfica —antes se había licenciado en Ciencias Políticas en la Universidad Central de Madrid—. Estudia Dirección en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IEEC, posteriormente denominado Escuela Oficial de Cinematografía) y se gradúa en el curso 1962-1963 con el medimetraje en 35 mm *Los días perdidos*.

En 1961, y en la redacción de la publicación mensual madrileña *Nuestro Cine*, Víctor Erice conoce a Ángel Fernández-Santos (1934-2004), con quien diez años después escribirá el guión de *El espíritu de la colmena*. Por aquel entonces Fernández-Santos era crítico de teatro en *Primer Acto*, revista gemela de *Nuestro Cine* en versión teatral, ambas editadas por José Ángel Ezcurra y dirigidas por José Monleón. Los consejos de redacción de las dos cabeceras tenían lugar uno a continuación del otro, en una sede compartida en un piso situado en la calle Malasaña de Madrid. Vigiladas muy de cerca por la censura, las revistas, de carácter minoritario, consiguieron mantenerse en su primera

heterogeneidad de lenguaje cinematográfico y, como refiere Aumont, la necesidad de conocer la historia de los discursos existentes sobre el filme escogido, dado que no existe un método universal que nos permita su análisis.

época gracias a la contribución de los suscriptores y a «la constancia de un grupo de entusiastas colaboradores» (Erice, 2007, pág. 15).

En el contexto editorial español especializado en cinematografía, *Nuestro Cine* se posiciona como seguidora de la revista francesa *Positif* y competidora de la española *Film Ideal*, partidaria del modelo de la también francesa *Cahiers du Cinéma*.

Víctor Erice defendió desde las páginas de *Nuestro Cine* el realismo crítico como modelo de evaluación del hecho fílmico, paradigma estético hegemónico durante los cuatro primeros años de la publicación, en la que escribían militantes del Partido Comunista de España (PCE) —en la clandestinidad—, como el propio Víctor Erice, César Santos Fontenla, Antxon Eceiza, Santiago San Miguel y Román Gubern, este último del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) y delegado de la revista en Barcelona, según cita Carlos F. Heredero (Heredero, 2007, pág. 23).

El realismo crítico no contempla el cine como un fenómeno estético autónomo, «sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales, nacionales y culturales. Se defiende la inseparabilidad entre el estilo y la concepción del mundo que lo determina; se defiende —siguiendo explícitamente a Lukács— el arte como producto de la razón contra la irracionalidad idealista, vieja de veinticinco siglos. Dentro de este esquema, en el que un Aristarco materialista se habría impuesto sobre un Bazin metafísico, se ignoran los nada desdeñables puntos de contacto que en lo tocante al realismo y a sus formas cinematográficas existían entre ambos teóricos: Bazin y sus amigos de *Cahiers du Cinéma* son el enemigo estetizante» (Tubau, 1983, pág. 41).

Dentro de este esquema ideológico, los cineastas europeos, en especial los italianos (Visconti, Antonioni, Valerio Zurlini, Francesco Rosi) son muy valorados, mientras que los directores de Hollywood «son demolidos, fundamentalmente cuando éstos son reverenciados como autores por la crítica ‘cahierista’: Ford, Hitchcock, Fuller, Minelli, Antony Mann, Mankiewicz, Preminger», según destaca Iván Tubau. Al cine independiente americano, sin embargo, se le atiende especialmente (Jonas Mekas, Shirley Clark, John

Cassavetes, entre otros), al igual que a ciertos movimientos como el Free Cinema británico y el Cinéma-Vérité francés, por su desvinculación del gran capital americano y la tendencia de mercado de este último destinada a fabricar productos en detrimento de la creación de obras de arte.

En el ámbito del cine español, al que se dedica una atención discreta, en palabras de Tubau, se promueve la búsqueda de un cine español «realista y posible: el punto de partida serían Bardem, Berlanga, Saura (*Los golfos*) y Ferreri (*El cochecito*)» (Tubau, 1983, pág. 42).

A finales de 1965, el modelo de *Nuestro Cine* comienza a ser menos dogmático. La flexibilización de la crítica se ve facilitada con la incorporación de Ángel Fernández-Santos (militante del PSOE), que asumirá el cargo de secretario de redacción de la revista hasta el cierre definitivo de la publicación en febrero de 1971.

La primera colaboración de Fernández-Santos en *Nuestro Cine* se produce en diciembre de 1964, poco después de haberse matriculado en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) en la especialidad de Dirección. En 1968 abandona la escuela, tras dirigir su práctica final de segundo curso y «ante la censura impuesta por la dirección de la escuela para impedir la proyección de su trabajo» (Heredero, 2007, pág. 24).

La figura de Fernández-Santos es decisiva en la revisión del concepto de realismo en función de «las búsquedas renovadoras del cine europeo, particularmente la Nouvelle Vague» (Tubau, 1983, pág. 42). Colaboradores como Pedro Olea, Claudio Guerín Hill y Antonio Castro propiciarán también el cambio hacia un modelo menos rígido.

Esta etapa está caracterizada por la defensa del Nuevo Cine Español (NCE), iniciativa puesta en marcha por la Dirección General de Cine a través de José María Escudero (1916-2002). La revista, según señala Tubau, publicitó el NCE dedicando espacios a las películas de Saura, Eceiza, Patino, Summers, Fons, Aranda, Grau, Diamante y Balañá.

Buena parte de los críticos de cine de la primera etapa (San Miguel, Eceiza, Erice y Egea) y de la segunda (Olea, Guérin) se van desvinculando de la revista bien por imperativos de su carrera profesional, bien por su desacuerdo con la política de promoción del NCE.

Tras el cese de la publicación de la revista *Film Ideal*, con la que *Nuestro Cine* competía en el mercado editorial de la crítica especializada, se van incorporando algunos de sus colaboradores (Vicente Molina-Foix, Manuel Pérez Extremera y Augusto Martínez Torres), además de Miguel Marías, «un baziniano por libre y profundo antiaristarquista», y otros, ya en los últimos números, como Francisco Llinás y Julio Pérez Perucha, «tímidos pioneros valencianos en el intento de combinar el marxismo con la semiótica» (Tubau, 1983, pág. 44).

La demolición crítica del NCE, así como el intento de lanzamiento del cine independiente español —opuesto al NCE y defensor del rodaje en 16 mm, al margen de la industria y de la censura—, serán algunos de los resultados del giro dado por la revista. Según indica Tubau, entre los síntomas más espectaculares del cambio destaca «la admiración progresiva por los autores vilipendiados en el período luckacsiano puro —los americanos, Renoir, Rossellini—» (*ibídem*).

1.1.2. Las primeras informaciones sobre *El espíritu de la colmena*

Las primeras informaciones que tenemos del filme datan de 1973, año de su realización y fecha en la que todavía está vigente en España la censura.

Los censores de la época fueron los primeros en destacar el carácter poético y el subjetivismo de *El espíritu de la colmena*.

En los informes de la Comisión de Ordenación de películas del Ministerio de Información y Turismo, que había decidido autorizar la película sin cortes

para mayores de 18 años y menores de 14 acompañados², se refiere la belleza, el relato íntimo y el aura de misterio encerrado en *El espíritu de la colmena*.

Un informe, de fecha 11 de agosto de 1973, señala:

«En principio es un filme con ambición. No está hecho para salir del paso y ganar unos cuartos (creo que dará poco dinero). Es un filme hecho con amor. Algo así como el 'memento' de un niño de los cuarenta, puesto a hacer cine treinta años más tarde. Su propia lentitud, el cuidado de los objetos, el detenimiento en la dirección, la fotografía adrede bella, es decir, bruscamente bella, convierten a este filme en un producto minoritario en el que el espectador tiene que poner cosas de su parte. Va evocando, convocando por la música, con pocas palabras, y reconstruye, tal vez, muchos de los pequeños mundos de nosotros, los otros niños de los cuarenta [...] El filme es como un largo poema lleno de subjetivismo. Pero de alguna forma toca alguna fibra. Pero, tal vez, sólo para aquellos que tenemos aún vivo el recuerdo de nuestra infancia de los cuarenta. [...] Es un relato íntimo, posiblemente inasequible para la mayoría del público. Sin peligrosidad» (Ministerio de Cultura de España, 1973).

En otro informe, fechado el 13 de agosto de 1973, se apunta que se trata de una extraña e inquietante película «envuelta en un aura constante de misterio y poesía, con una bellísima fotografía y una interpretación excepcional por parte de las dos pequeñas protagonistas» (*ibídem*).

² Decisión no aceptada por el productor Elías Querejeta, que consideraba que la película era apta para todos los públicos y que recurrió en varias ocasiones. El 24 de noviembre de 1973, la comisión le otorgó una valoración de Interés Especial, equivalente a 5 puntos, es decir, una subvención de 2 millones de pesetas. Esta evaluación volvió a ser recurrida por el productor y, tras una nueva reunión, de 9 de febrero de 1974, la comisión decide aumentar la subvención hasta un equivalente a los 6 puntos, esto es, 2.400.0000 pesetas. Coincidiendo con el estreno de la segunda película de Erice, *El Sur* (1983), también producida por Elías Querejeta, el productor «aprovechó la ocasión para la reposición de *El espíritu de la colmena* y solicitar de nuevo la clasificación de la película» (Pena, 2004, pág. 41). La subcomisión de clasificación acuerda por unanimidad, el 23 de junio de 1983, que la película sea clasificada en salas comerciales y para todos los públicos.

Con la misma fecha, otro censor se refiere al hermetismo de la película:

«Película bien realizada formalmente, pero es un filme hermético, evocador quizás de las vivencias de un realizador que evoca los años cuarenta. Puede haber en el símil de la colmena una intención sociopolítica, cuyas claves no se nos darán» (Ministerio de Cultura de España, 1973).

En otros dos informes, de 24 de noviembre de 1973, se apunta:

«Tema muy español, un problema real. [...] Maravillosa» (*ibídem*).

«Una película fuera de lo corriente en el cine español que entra plenamente en el Interés Especial. Una película de talento y sensibilidad indiscutibles» (*ibídem*).

Teniendo en cuenta la crisis económica y creativa por la que atravesaba la cinematografía española en 1973, *El espíritu de la colmena* es considerada como un prodigio visual y una obra fundamental en la historia del cine español. Como sostiene el historiador Emilio C. García Fernández, «algo inexplicable e inexplicado que, sin embargo, hace de la película una obra intemporal, irreplicable, que conecta con todos y cada uno de los sueños que rinden culto al poder ineludible del cine» (García Fernández, 1985, pág. 270).

Hasta esa fecha Víctor Erice había participado como guionista y primer ayudante de dirección en *El próximo otoño* (Antxon Eceiza, 1963, producida por Elías Querejeta) y en *Oscuros sueños de agosto* (Miguel Picazo, 1967), donde aparece acreditado en el argumento, guión y diálogos.

La aparición de tan ambiciosa película de la mano de un cineasta que tan sólo cinco años antes había tenido su primera experiencia en la realización con *Los desafíos* (1969) —producción de Elías Querejeta y obra de tres episodios independientes dirigidos por Claudio Guerín, José Luis Egea y el propio Erice— causó una profunda sorpresa, según Emilio C. García Fernández.

1.1.3. Elías Querejeta

La relación entre el productor Elías Querejeta y Víctor Erice comenzó a finales de los años cincuenta en un colegio de los marianistas de Aldapeta (San Sebastián) donde Querejeta impartió clases de cine: «en un curso en el que estaban José Luis Egea, Víctor Erice y Santiago San Miguel. Después volvieron a coincidir con relativa frecuencia en el Cine Club de San Sebastián del que Querejeta fue cofundador» (Méndez-Leite, 2006).

La aportación de Elías Querejeta, personalidad capital en el compendio de la historia del cine español, en la producción de *El espíritu de la colmena* fue de gran trascendencia si consideramos el logro del productor en la constitución de «un relevante equipo de trabajo, que con el devenir del tiempo alcanzará una consolidación de altísimo nivel profesional» (García Fernández, 1985, pág. 257). De este modo adquiere insustituible valor, entre otros, el trabajo de Primitivo Álvaro como jefe de producción, el de Teo Escamilla como segundo operador, el de Luis Cuadrado como director de fotografía, el de Luis de Pablo como compositor, y el de Pablo del Amo como montador. Se trata del equipo técnico-creativo que formará parte de *El espíritu de la colmena* y que se había forjado desde 1965 con la producción de *La caza*, película dirigida por Carlos Saura.

En el elenco de colaboradores de Elías Querejeta subrayamos la singular contribución de Luis Cuadrado como director de fotografía. A sus conocimientos técnicos hay que añadir su relevancia como investigador de las posibilidades creativas de la luz «en su relación esencial con la trama dramática que la película narra» (García Fernández, 1985, pág. 259). En su práctica cinematográfica destaca el abandono de la brillantez general de la imagen «a favor de una concepción más realista de la misma donde se contenga en grado máximo las características esenciales de la luz natural» y «una tendencia absoluta al claro-oscuro, acentuando las posibilidades de contraste entre claridades y sombras (*ibídem*).

1.1.4. *El espíritu de la colmena* en el panorama cinematográfico español de los años setenta

El estreno de *El espíritu de la colmena* en el panorama cinematográfico español de la primera mitad de los años setenta supuso un verdadero refrendo y una cierta consolidación del cine de autor vigente que estaba realizando principalmente Carlos Saura, de la mano del indispensable productor Elías Querejeta, desde mediados de la década anterior. Víctor Erice, más que Saura, pertenecía a una generación que podía tratar la guerra civil, el acontecimiento fundamental en la historia de España en el siglo XX, con una cierta distancia, posibilitando mucho más un análisis crítico de la contienda y sus consecuencias que los que sufrieron en sus propias carnes las represalias de la derrota. Por tanto, entre las preocupaciones de Víctor Erice no estaban la mera supervivencia artística o la oposición más o menos frontal, dentro de los límites de un régimen opresivo, a la ausencia manifiesta de libertad. Erice y sus coetáneos criticaban sin ningún género de dudas el franquismo, pero desde un enfoque mucho más introspectivo, dejando abundante espacio narrativo para los traumas o las contradicciones de sus personajes, para las conflictivas relaciones de pareja o las aproximaciones sinceras a la infancia en una sociedad cambiante que ya no tenía tantas carencias materiales y culturales como en los años de la autarquía.

Para que *El espíritu de la colmena* llegara a ser una realidad fue, como hemos dicho, fundamental la obra de Carlos Saura en los años inmediatamente anteriores o coincidiendo en el tiempo con la película de Erice. Filmes de Saura que buscaban ajustar cuentas con la moral del régimen y sus cortapisas a la libertad y al pleno desarrollo de la persona en *Peppermint Frappé* (1967), *La madriguera* (1969), *El jardín de las delicias* (1970), *Ana y los lobos* (1972) y *La prima Angélica* (1974), todas ellas películas audaces que luchaban denodadamente con la censura imperante. Es verdad que Saura había estado acompañado, en esos fértiles años que inspiran —o allanan el camino— a Erice *El espíritu de la colmena*, de un grupo de jóvenes cineastas que habían aprendido el oficio por mor de la excelente labor de la Escuela Oficial de Cinematografía nacida en 1947 y que había logrado en los primeros años

sesenta, bajo la etiqueta del NCE, una indudable notoriedad en el ámbito nacional e incluso en el europeo, enmarcado en el movimiento de Nuevas Olas que capitaneó Francia. Hablamos de autores tan reconocidos como Francisco Regueiro, con *El buen amor* (1963); Miguel Picazo, con *La tía Tula* (1964); Basilio Martín Patino, con *Nueve cartas a Berta* (1965), y Angelino Fons con *La busca* (1966).

Pero, a diferencia de Saura, estos realizadores no tuvieron la suerte de estar respaldados por un productor de la consistencia y el criterio autoral de Elías Querejeta y, con la continuidad de su obra siempre en el aire, no pudieron coadyuvar todo lo que hubieran deseado a la construcción de ese cine a contracorriente que querían ver y crear los jóvenes de los años sesenta (la siguiente generación a los citados arriba), presintiendo que los corsés del franquismo más agresivo estaban cayendo y que era posible filmar aquí, pese a todo, el cine que frecuentaban: Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni o la punta de lanza de la Nouvelle Vague. Así lo creían, agregándose a *El espíritu de la colmena* y a Víctor Erice en ese cine crítico y revulsivo, Ricardo Franco, con *El desastre de Annual* (1970); Manuel Gutiérrez Aragón, con *Habla, mudita* (1973); Jaime Chávarri, con *Los viajes escolares* (1973), y Antonio Drove, con *Tocata y fuga de Lolita* (1974). Además, estaban despuntando otros nuevos directores con obras no tan interesadas en cuestionar la realidad social, proponiendo un universo narrativo más pop e inclinado hacia el cine de género, como es el caso de Iván Zulueta con *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) y Gonzalo Suárez con *Ditirambo* (1967), este último integrante de la Escuela de Barcelona, formada por un grupo de directores autodidactas y vanguardistas cuyo acceso a los circuitos comerciales de exhibición fue aún más restringido que el de los realizadores del NCE.

Por consiguiente, de ese esfuerzo intelectual de trascender una realidad política insuficiente e inadecuada ante el desarrollo cultural de la España de los años sesenta y primeros setenta van surgiendo los vehículos fílmicos que aglutinan dicho pensamiento e ideología progresista de un sector *avant garde* de la población. Y ahí se enmarca *El espíritu de la colmena*, sobrevolando la inmediata posguerra, pero no desde una posición visceral o explícitamente

agresiva con el régimen instituido el 18 de julio de 1936, sino adentrándose en un entorno rural y aislado donde resuenan los ecos de la guerra. Sin menoscabo de ser una crítica a la dictadura, es igualmente un homenaje al séptimo arte, a los mitos imperecederos del cine y a la literatura de terror, como *Frankenstein*, y una plasmación minuciosa de una fábula infantil. Parecía haber una distancia galáctica entre las propuestas que filmes como *La tía Tula*, independientemente de su contrastada calidad, hacían diez años antes, aún con la sombra de la contienda y sus consecuencias sociales y morales en primer término.

En consecuencia, *El espíritu de la colmena*, como algunos de los filmes mencionados más arriba —los de Carlos Saura, los que comenzaban a realizar Manuel Gutiérrez Aragón y Jaime Chávarri, entre otros—, no sólo quería reflejar metafórica y profundamente la ausencia de libertad en España, sino que perseguía convertirse en una obra universal e intemporal, con significados intercambiables y entendibles para el público de los países más avanzados. Era, pues, una esperanza y una realidad de la riqueza intelectual de un país nuevamente puesto en pie con una cierta opulencia sobre las cenizas de sus miserias.

1.1.5. El estreno de *El espíritu de la colmena*

La primera proyección pública de la película tuvo lugar el 18 de septiembre de 1973 en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde fue premiada con la Concha de Oro, la primera obtenida por una película española en el certamen. En el acta con la relación de premios se reconoce también su calidad poética:

«Gran Premio de Oro a la mejor película de largometraje para *El espíritu de la colmena* (España), de Víctor Erice, por su universalidad y calidad poética al tratar el tema del miedo y de la hostilidad centrado en el mundo de la infancia, así como por su elocuencia visual y economía de diálogos» (Tuduri, 1992, pág. 223).

Las reprobaciones que recibió la película «han pasado a las crónicas del festival como uno de los más sonoros («pateos») que nunca se han escuchado en el Victoria Eugenia» (Palacio, 2005, pág. 198).

La división de opiniones que se produjo entre los críticos de los diarios españoles fue extraordinaria, según explica Manuel Palacio en su artículo en el que analiza la recepción de la obra entre la crítica especializada (2005).

El titular «La mejor película en la historia del cine español», aparecido en la crónica de *Nuevo Diario* (21 de septiembre de 1973), y el de «Otro golpe en falso del cine español», de *Vanguardia Española* (20 de septiembre de 1973), dan una idea de la controversia del momento.

Buena parte de las críticas asépticas o negativas considera *El espíritu de la colmena* como «una nadería de media hora de duración que ha sido alargada sin sentido; que el ritmo del filme es lento; que los actores adultos sobran o que el guión carece de fuerza» (Palacio, 2005, pág. 208).

1.1.6. El guión de *El espíritu de la colmena*

El espíritu de la colmena tiene su primer impulso en un proyecto cinematográfico sobre el monstruo de *Frankenstein* —uno de los personajes que formaba parte del imaginario de obsesiones infantiles de Elías Querejeta— y en la intención de realizar una película de terror de cara a obtener una mejor distribución. Los guionistas Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos empiezan a escribir una historia ambientada en los años setenta, protagonizada por una profesora³.

Cuatro semanas antes de comenzar el rodaje, se suprime del guión la parte dedicada a la edad adulta del personaje, circunstancia que disgustó al productor de la película y que, según señala Ángel Fernández-Santos, «era la

³ La profesora recibe un telegrama de su hermana avisándole de que la muerte de su padre es inminente. La mujer toma un tren y vuelve al pueblo a ver a su padre, «quizá para arreglar cuentas» (Rodríguez, 1998).

que realmente le gustaba a Querejeta. No en vano, hizo después *Elisa, vida mía*, película dirigida por Carlos Saura en 1977, con un argumento muy similar» (Rodríguez, 1998).

Con el relato centrado ya en la infancia de Ana, Erice y Fernández Santos prescinden en el guión del viaje que debía iniciar la protagonista a su encuentro con el pasado, itinerario que se traslada al espectador.

Las abundantes descripciones contenidas en el guión literario de *El espíritu de la colmena* —publicado en Elías Querejeta Ediciones—, que creemos parten de una voluntad aclaratoria, convierten al guión en un documento de consulta ineludible para poder realizar un acercamiento al filme⁴.

La profusión de notas a pie de página contenidas en el guión publicado de la película nos da una idea de los numerosos cambios efectuados en el guión literario y abundante información sobre las modificaciones surgidas durante el rodaje. La mayoría de las escenas suprimidas contenían planos de recurso de la casa familiar en las que se fijaban transiciones temporales. Teniendo en cuenta que en muchas ocasiones los fundidos a negro previstos en el guión se sustituyen por fundidos encadenados, se constata la dificultad de precisar la duración temporal de muchos de los pasajes de *El espíritu de la colmena*. La estructura del filme puede asemejarse a una distribución y orden de secuencias que responde a una narración de tipo elíptico.

Además, en la misma publicación se incluyen fragmentos de una entrevista realizada al director en Madrid, en octubre de 1973, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji, posteriormente revisada por Víctor Erice, donde se da cuenta de la elaboración del guión, de los pormenores de las valoraciones creativas consideradas durante su escritura y de algunas de las ideas sobre el tratamiento dado en la película a la infancia y al proceso de conocimiento de la realidad que tiene lugar en esa etapa.

⁴ En el anexo 2 se da cuenta de los cambios introducidos en el guión y de los detalles de las notas a pie de página que éste contiene.

1.2. FUENTES Y DOCUMENTACIÓN

Para aproximarnos a *El espíritu de la colmena* hemos seleccionado fuentes y documentación de campos muy diversos. Hemos acudido a estudios específicos sobre la película, a monografías sobre las relaciones entre cine e historia y a publicaciones que atañen a los referentes literarios que aparecen en el filme.

1.2.1. Los estudios sobre *El espíritu de la colmena*

Tras el estreno de *El espíritu de la colmena*, el 8 de octubre de 1973 en el cine Conde Duque (Madrid), Marta Hernández firma un trabajo sobre el filme que incorpora las teorías de la lingüística estructural a la crítica cinematográfica a partir de los estudios del semiólogo francés Roland Barthes⁵.

En su análisis de *El espíritu de la colmena*, la autora deja constancia del esfuerzo elíptico del discurso y de su lectura por ausencias. «Film tremendamente *catalítico*, por cuya causa es colocado por el discurso vulgar entre los films lentos hasta la agonía. De una limpieza exquisita, es, tal vez, el film más *controlado* de la historia del cine español; no posee prácticamente *ningún ruido*, ningún elemento no deseado por el autor. Procede siempre —al contrario de los cineastas ‘realistas’— por abstracción, introduciendo los elementos queridos en un cuadro vacío; por ello la densidad informativa de la imagen es pequeña, sin redundancias, ni elementos comunicativos excesivos y barroquizantes» (Hernández, 1974, pág. 89).

El especialista Santos Zunzunegui reivindica este trabajo de Hernández, que califica como una crítica cinematográfica despojada de «servidumbres gacetilleras e impresionistas» (Zunzunegui, 1994, pág. 49), para proponer un

⁵ En *Análisis estructural del relato* se incluye la traducción del cuaderno *Communications número 8*, de 1966, recopilado por Roland Barthes, junto a una introducción donde da cuenta de los estudios e investigaciones acerca de la estructura de los sistemas narrativos y sus relaciones para la comprensión del fenómeno comunicativo contemporáneo. En la obra se incluyen las investigaciones semiológicas de A.J. Greimas, Umberto Eco, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Gérard Genette, Tzvetan Todorov y Claude Bremond.

modelo reducido de *El espíritu de la colmena* a partir del esquema teórico diseñado por Claude Lévi-Strauss y su concepto de «mitemas».

«Recordemos que los concebía como grandes unidades constitutivas, como haces de relaciones en los que se coagula, a partir de 'imágenes primordiales', la dimensión sincrónica del relato mítico» (Zunzunegui, 1994, págs. 56 y 57).

Mediante un diagrama, Zunzunegui despliega horizontalmente, de manera sintagmática, la historia contada por el filme, mientras que, verticalmente, muestra su estructura paradigmática⁶.

Dentro de los estudios dedicados al análisis fílmico, mencionaremos el de Jesús González Requena, centrado en el análisis textual.

En una primera aproximación a *El espíritu de la colmena*, Jesús González Requena se enfrenta al estudio de las atmósferas visuales creadas por Luis Cuadrado y afirma que suponen la construcción de «nuevos verosímiles visuales para paisajes y ámbitos espaciales sin embargo plenamente cotidianos, directamente ligados a nuestra memoria perceptiva» (González Requena, 1989, pág. 122).

El tratamiento visual dado a los campos de Castilla apunta a cierto hiperrealismo mágico, ya que carecen de estilización paisajista y se sitúan lejos de las pautas del realismo documental, según González Requena.

⁶ «Además, las columnas 2 y 3, y 1 y 4, son homólogas respectivamente, de tal manera que 1 es a 3 como 2 es a 4. De la columna primera se pasa a la segunda mediante una transformación: de la constitución de un saber a su negación, pues los movimientos de Fernando y Teresa no conducen a la producción de nada nuevo, sino que se agotan en una inane repetición (Fernando al final del filme sabe lo mismo que al principio respecto a la colmena; Teresa quemará sus cartas ante la conciencia de la inutilidad de su esfuerzo). La columna tercera, es fácilmente verificable, repite las dos en otro nivel ('no saber' es identificado con 'muerte'), mientras que la cuarta amplifica los movimientos de la primera, a la que retoma en otra dimensión» (Zunzunegui, 1994, págs. 57 y 58).

En el cromatismo de *El espíritu de la colmena* González Requena distingue dos grandes atmósferas visuales: la de los exteriores diurnos, esto es, universos visuales amplios, pero atmosféricamente cerrados y dominados por los marrones, cremas y grisáceos, y la predominante en los interiores de la casa familiar y en ciertos exteriores nocturnos, caracterizada por los colores cálidos que participarán de una constante con el negro, «sistemáticamente escorado hacia lo siniestro» (*ibídem*).

Posteriormente, en un nuevo análisis de la película de Erice —situada como fondo dentro del paradigma del texto artístico y del espacio simbólico— González Requena señala la convergencia del *shock* traumático en el desgarramiento del discurso del individuo, en el sentido en que éste lo habla una y otra vez, intentando tejerlo con el tejido de los signos.

«Diríase que *El espíritu de la colmena* anota esta convergencia: ‘¿por qué la ha matado?’, tal es la pregunta insistente que marca el retorno de Ana a un filme —*El doctor Frankenstein*, de James Whale— en cuya superficie se inscribe un acerado desgarró; el incomprensible asesinato que obra el monstruo sobre el único ser que le tratará de manera humana» (González Requena, 2000, pág. 29).

En 1996, Carmen Arocena publica un estudio monográfico de los tres largometrajes⁷ del director vasco. La monografía de Carmen Arocena es una publicación exhaustiva y sistemática, e indispensable para conocer el desarrollo de la obra de Víctor Erice de una manera completa.

En el análisis de la filmografía de Víctor Erice realizado por Carmen Arocena se da cuenta de los núcleos temáticos recurrentes que aparecen en todas sus películas y de los temas de la filmografía de autores que son de interés para el director vasco.

⁷ Tras *El espíritu de la colmena*, Erice no volvió a dirigir otra película hasta diez años después, *El sur* (1983) —narrativamente inacabada según el realizador por la ausencia de las escenas que debían rodarse precisamente en el sur, y, sin embargo, completa para el productor Elías Querejeta—, y tardó otros nueve en rodar el documental *El sol del membrillo* (1992). En el anexo 3, damos cuenta de la filmografía completa de Víctor Erice.

El camino hacia el saber y la decisión de adoptar un modo de vida, encarnado en *El espíritu de la colmena*; el conocimiento del pasado y del otro, en *El sur*, y el de la naturaleza o los modos de representación, en *El sol del membrillo*, son los temas trazados por la autora para recorrer la filmografía de Erice.

«En la historia de Erice no hay antecedentes que nos expliquen el origen de la soledad de los personajes y tampoco nos da una solución, un final feliz. Somos nosotros, espectadores, los que tenemos que imaginarnos el futuro de la niña» (Arocena, 1996, pág. 188).

En 1998, y con motivo del 25º aniversario de la realización de *El espíritu de la colmena*, Carlos Rodríguez dirige el documental titulado *Huellas de un espíritu*, donde rastrea el proceso creativo de la obra mediante la recreación de la llegada del equipo de rodaje del documental al mismo escenario (Hoyuelos) donde arribó en 1973 el equipo de la película de Erice.

A través de esta puesta en escena, y con guión de Carlos F. Heredero, se recorren las localizaciones y situaciones que tuvieron lugar veinticinco años antes. Se vuelve a proyectar la película *El doctor Frankenstein*, del mismo modo que en la ficción de Erice. «Ya no funciona la escuela, pues ahora en el pueblo tan sólo vive un niño. Tampoco hay cine, pero la verdad es que sala de proyección nunca existió. Así que las imágenes del cinematógrafo llegaban aquí, en 1973, de la misma forma y con el mismo vehículo que las acercaba al pueblo, según nos cuenta la película, a principios de los años cuarenta» (Rodríguez, 1998).

Los testimonios de Víctor Erice, Ángel Fernández-Santos, Ana Torrent, Teresa Gimpera, así como las valoraciones de Elías Querejeta y Manuel Gutiérrez Aragón, junto con las reflexiones de especialistas como Santos Zunzunegui y José Enrique Monterde, constituyen un valioso material para el conocimiento de la obra *El espíritu de la colmena*.

En 2003 se celebra el 30º aniversario de *El espíritu de la colmena* con la proyección de la película en la 51ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, que le rinde homenaje.

Con motivo de esta conmemoración tiene lugar un seminario sobre la película impulsado por el Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC) en colaboración con la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) desarrollado durante los días 6 y 7 de mayo de 2004 en Valencia. Las actas del simposio, en el que participaron catedráticos y profesores de siete universidades españolas, además de cineastas y estudiosos no asimilados a instituciones académicas —y que contó con la presencia del director Víctor Erice—, se recogieron en un volumen titulado *El espíritu de la colmena... 31 años después*, editado en 2005. En la obra se incluyen los textos de las conferencias impartidas, además de un compendio denominado «Encarnaciones, alumbramientos», que contiene las declaraciones efectuadas por Víctor Erice.

Asimismo, las tres décadas de *El espíritu de la colmena* favorecieron la revisión de la obra con la aparición de otras dos publicaciones:

- *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*, un estudio crítico de Jaime Pena, de 2004, que trata sobre la obra y su contexto con una exhaustiva documentación sobre la película.
- *Tres décadas de El espíritu de la colmena*, publicado en 2006 por Jorge Latorre, donde el autor aborda el análisis de la película mediante dos niveles de estudio. El primero de ellos es un estudio formal-iconográfico (fenoménico-convencional), y el segundo, un estudio iconológico (del contenido), entendiendo estos términos «tal como fueron definidos por Erwin Panofsky, conocido historiador del arte y de la cultura en la Escuela de Warburg, y no como se han utilizado después en el postestructuralismo» (Latorre, 2006, pág. 62).

1.2.2. Otras fuentes documentales

1.2.2.1. Del cine y la historia

En las fuentes documentales sobre el cine y la historia hay que destacar las aportaciones de Marc Ferro, uno de los primeros autores que ha señalado

el valor del cine como documento y como agente de la historia. En *Historia contemporánea y cine*, el historiador francés afirma que «el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, alejada de estos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones. Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia» (Ferro, 1995, págs. 16 y 17).

Para Marc Ferro, las interrelaciones de historia-cine son múltiples y van desde la simple representación de los hechos históricos hasta la explicación de nuestro tiempo y nuestra sociedad.

Los planteamientos del historiador francés son coincidentes con la consideración de *El espíritu de la colmena* como un documento de la época en que fue rodada, tal y como propio el director puntualizaba en 2004, con motivo de la reposición de la película en su versión restaurada.

«Al escribir sobre *El espíritu de la colmena* con motivo de su reposición en las salas de cine, una inquietud me asalta: ¿podrán mis palabras transmitir el latido del tiempo —postrimerías del franquismo, tierras de Segovia, un invierno muy crudo de hace ahora casi treinta y un años— en que esta película se realizó? Difícilmente y, de todas formas, nunca mejor de un modo más hondo y completo que las imágenes y sonidos que la componen.

»Además, ¿ese tiempo al que aludo es realmente el de 1973? No, ciertamente, al menos en la superficie de las cosas, ya que el relato que lleva ese título se sitúa en la primera década de nuestra posguerra; sí lo es, en cambio, desde un entendimiento del cine que permite considerar a toda película, independientemente de su anécdota argumental, como un documento de la época en que fue rodada» (Erice, 2004a, pág. 41).

Otros autores como Pierre Sorlin tratan de precisar los dominios en que el cine tiene oportunidad de ser útil al historiador. En su obra *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, Sorlin afirma el papel de la producción cinematográfica en «la perpetuación de una instancia ideológica, la

fuerza de inculcación de los modelos filmicos y el lugar del cine en la puesta en evidencia o en la tergiversación de los conflictos» (Sorlin, 1985, pág. 21).

Según la definición de ideología propuesta por Sorlin, el cine se sitúa entre el conjunto de los medios y manifestaciones por los cuales «los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones. No existiría una ideología, sino solamente expresiones ideológicas, entre las cuales se contarían, hoy, las películas (Sorlin, 1985, pág. 21).

Las aportaciones del norteamericano Robert A. Rosenstone en *El pasado en imágenes* señalan el desafío del cine a la historia haciendo una semejanza con el desafío acaecido entre la tradición oral y la escrita.

«Antes de Herodoto existía el mito, que era un medio perfectamente adecuado para referir el pasado de una tribu o de una ciudad, adecuado en tanto proveía de un sentido al mundo existente y lo relacionaba con hechos anteriores [...] En un mundo posliterario, es posible que la cultura visual cambie la naturaleza de nuestra relación con el pasado. Esto no implica abandonar nuestros conocimientos o que éstos sean falsos, sino reconocer que existe más de una verdad histórica, o que la verdad que aporta el medio audiovisual puede ser diferente, pero no necesariamente antagónica, de la verdad escrita» (Rosenstone, 1997, pág. 41).

En España, la obra de José María Caparrós Lera *100 películas sobre la historia contemporánea* es ilustrativa del papel del cine tanto para la aproximación a un acontecimiento histórico concreto como para constituirse en fuente de información sobre el momento en el que una producción cinematográfica fue realizada.

«En la actualidad el film histórico se confunde con el cine de ficción, pues toda película es de algún modo histórica, viene a ser —diría el primer especialista Marc Ferro— un ‘contra-análisis’ de la historia oficial; pues no interesa tanto el rigor de la reconstitución del pasado, sino cómo ven ese pasado los cineastas de hoy, influidos por lo que se piensa del ayer en ciertos estratos de la sociedad del momento. A veces —diría su colega Pierre Sorlin—

las películas nos 'hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado' que del hecho histórico que intentan evocar» (Caparrós Lera, 1997, pág. 14).

Por su parte, los investigadores José Enrique Monterde, Marta Selva y Anna Solà se centran en el filme como discurso histórico. En un volumen titulado *La representación cinematográfica de la historia*, defienden una lectura cinematográfica de la historia argumentando que «si la materialidad significativa del film lo sitúa en el ámbito del discurso, nada impide que éste tenga como objeto o tema la Historia, de forma que podamos plantear una 'lectura cinematográfica de la Historia', lo que comúnmente llamamos cine histórico» (Monterde, Selva y Solà, 2001, pág. 65).

Según estos autores, la organización del discurso histórico audiovisual explícito adquiere «el carácter de una 'doble representación', pero también las diversas interpretaciones que puede tener esa actividad discursiva, las distancias que establece en relación con la tradicional Historia escrita o el eterno problema de la presencia de una hipotética verdad histórica en esos films» (*ibídem*).

1.2.2.2. De la literatura

Las referencias literarias contenidas en *El espíritu de la colmena* nos han llevado a documentar su presencia en el filme. Los fragmentos citados son los siguientes:

- *La vida de las abejas*, poema en prosa publicado en 1901 por el entomólogo y ensayista belga Maurice Maeterlinck, que aparece en el discurso del personaje del apicultor y que, según el director, sirvió de inspiración del título *El espíritu de la colmena*.
- *Frankenstein o el Moderno Prometeo* (1818), personaje creado por la narradora británica Mary Wollstonecraft Godwin, Mary Shelley, recreado en la película americana *El doctor Frankenstein*.

- *Miguel de Unamuno*, situado junto al personaje del apicultor en una fotografía del álbum familiar. Mediante un fotomontaje, el apicultor aparece como alumno del rector de la Universidad de Salamanca.
- *Un poema de Rosalía de Castro* que una de las niñas lee en la escuela en voz alta. Se trata del poema XIII compilado en «Vagedás», una de las cinco partes en las que se estructura *Follas Novas*, segundo y último libro de versos en lengua gallega publicado por la escritora en Madrid en 1880.
- *Una cita de Thomas de Quincey* en la portada del guión: «En los niños, la pena tiene horror de la luz y huye de las miradas humanas», mención que aunque no aparezca expresamente en el filme, planea sobre el conjunto del relato como una imagen poética evocadora de las sombras de la infancia.
- Y por último, *El espíritu de la colmena* en su conjunto. Tal y como hemos podido estudiar en la abundante documentación, se trata de una obra cinematográfica que se equipara por la particularidad de su estilo a la forma del poema.

Como marco general para la aproximación a estas referencias literarias, se ha acudido a los trabajos del filólogo Fernando Lázaro Carreter dedicados a la Poética. En el volumen *De poética y poéticas* se reúnen artículos de orientación teórica del filólogo, además de estudios de poéticas explícitas de autores como Ortega y Gasset, Unamuno, Baroja, Azorín, Valle-Inclán, Antonio Machado y Jorge Guillén.

Lázaro Carreter descarta que exista una entidad socializada, que podamos denominar lengua poética, que sirva a los poetas para cifrar sus versos. «Contra lo que quería Valéry, no es un lenguaje en el lenguaje, algo así como un sistema solar dentro del universo: autónomo, pero bajo su ley. Tampoco resulta de la acción de artificios formales, capaces de provocar con su presencia la aparición de la poesía» (Lázaro Carreter, 1990, pág. 66).

El filólogo es partidario de la resolutiva fórmula empleada por el poeta Jorge Guillén de *lenguaje de poema* «que surge cuando el lírico pone en circulación su personal tesoro lingüístico, sin inhibiciones, forzando más o menos lo común y mostrenco, y aceptando reglas que no son necesariamente del idioma compartido, sino, todo lo más, de la convención específica del arte, que acata como una ordenanza gremial, sólo obligatoria para los poetas: tipos de metro, de estrofa, de rima, colores máximos de la adjetivación, metáforas, licencia en el orden de las palabras, distancia respecto de la lengua común y otras cosas así. Ellos deciden o no si aceptan las convenciones; a lo que no renuncian es a su lenguaje suyo, y pueden llegar al extremo de hacerlo remoto y hermético, con las connotaciones y el juego fantástico e imprevisible de la imaginación o el subconsciente. La mera suma de los idiomas de cada poeta, de cada poema, es lo que, para entendernos, llamamos *lenguaje poético*» (Lázaro Carreter, 1990, págs. 66 y 67).

Para la documentación de los poemas y personajes literarios que aparecen citados en *El espíritu de la colmena* se han utilizado las siguientes fuentes.

El libro *La vida de las abejas* de Maurice Maeterlinck es un poema en prosa que se centra en la grandeza de las cosas inciertas. Lejos de ser un tratado de apicultura o una monografía científica, su prosa propone la exaltación del espíritu humano mediante la observación de las abejas. «Las abejas ignoran si se comerán la miel que recogen. Nosotros ignoramos igualmente quién se aprovechará de la potencia espiritual que introducimos en el universo. Del mismo modo que las abejas van de flor en flor recogiendo más miel de la que necesitan para ellas y sus hijos, busquemos también de realidad en realidad [...] Llega entonces un momento en que todo se convierte tan naturalmente en bien para un espíritu que se sometió a la buena voluntad del deber realmente humano, que la sospecha misma de que los esfuerzos que hace quizá no tienen objeto hace aún más claro, más puro, más desinteresado, más penetrante y más noble el ardor de sus investigaciones» (Maeterlinck, 1913, pág. 274).

El manual de Ángel del Río *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días* se ha tomado como obra de referencia para situar los autores en el contexto general de la producción literaria española.

De los estudios específicos sobre la obra de Mary Shelley reseñamos *Frankensteniana. La tragedia del hombre artificial*, de Pilar Vega Rodríguez. La autora estudia la obra de la joven escritora romántica desde la tradición de la novela sentimental, sus relaciones con la estética gótica y las adaptaciones del personaje de *Frankenstein* llevadas al cine y al teatro.

Para situar el poema de Rosalía de Castro se ha tomado como fuente de referencia el estudio de la especialista Marina Mayoral *La poesía de Rosalía de Castro*. En esta monografía, Mayoral estudia toda la producción de Rosalía de Castro y el contexto en el que se desarrolló. De su obra destaca la búsqueda del bien soñado, la persecución de algo que se adivina en todo y no se encuentra nunca y la impotencia de la escritora gallega ante los misterios a los que se enfrenta la existencia humana.

Para documentar la cita de Thomas de Quincey se ha acudido a la propia obra donde aparece: el capítulo primero de *Autobiographical Sketches*, (1853), titulado «The affliction of childhood» (La pena en la infancia), donde el autor inglés relata la muerte de su hermana Jane, cuando él tenía seis años. De Quincey da cuenta de la incapacidad para entender la muerte a esa edad y del sentimiento de tristeza nunca superado.

1.2.2.3. Del trabajo de campo (entrevistas)

Sabiendo que la voz particular del cineasta constituye uno de los rasgos distintivos de la película, decidimos contribuir al conocimiento de *El espíritu de la colmena* realizando una entrevista al director (que recogemos en el anexo 4). La entrevista al director Víctor Erice se formuló mediante un cuestionario de diez preguntas, cursadas por correo electrónico, con una síntesis de las principales dificultades encontradas para abordar el estudio de la película y que resumimos en cuatro apartados:

- La incertidumbre sobre los personajes de los padres, en particular las cartas de Teresa y la voz interior del apicultor a través de los fragmentos del poema *La vida de las abejas*.
- El uso expresivo del sonido del proyector de cine y de los fragmentos de la película *El doctor Frankenstein*, que se está proyectando en el cine del pueblo y que se escuchan nítidamente desde puntos alejados de su procedencia.
- El uso dramático dado a los objetos, en particular al reloj de bolsillo del apicultor.
- El carácter fundacional de *El espíritu de la colmena* en la estructuración de su obra posterior.

Del conjunto de las respuestas de Víctor Erice destacamos un fragmento que ha sido determinante para el desarrollo de nuestro trabajo.

«Me preocupa, siempre me ha preocupado, el exceso de significación, también de intenciones, que a veces se suele atribuir a ciertos aspectos de esta película. Quizás es una consecuencia fatal del tiempo histórico en que vio la luz» (Erice, 2011).

El «exceso de significación» al que alude el director nos ha servido de pauta a la hora de abordar el proceso creativo del cineasta en la película *El espíritu de la colmena* y a considerar estas palabras como aquellas que pueden servirnos de guía en el desarrollo de la investigación.

Paralelamente, y dentro del trabajo de campo donde se habían documentado testimonios e impresiones de los principales actores protagonistas, surgió la iniciativa de acompañar la investigación con una entrevista al actor Juan Margallo, que encarna el personaje del fugitivo. Si bien su papel no es principal, nos revela algunas claves sobre el proceso creativo realizado por Erice en la dirección de actores.

La conversación mantenida con Juan Margallo, en Madrid el 16 de marzo de 2011 (que recogemos en el anexo 5) desveló el estilo de Erice como

creador de ambientes «para que el actor pueda hacer, que es, además, la forma más natural de trabajar» (Margallo, 2011).

1.2.2.4. De la transmisión del arte

Por último, hemos de destacar la lectura de *La hipótesis del cine*, de Alain Bergala⁸, que nos ha servido para establecer un criterio general que oriente nuestra metodología a la hora de afrontar la investigación.

En *La hipótesis del cine*, obra enmarcada dentro de una hipótesis general sobre la transmisión del arte en la escuela y fuera de ella, el autor defiende una aproximación a las películas «no como un objeto, sino como la traza final de un proceso creativo, y el cine como arte. Pensar la película como la traza de un gesto de creación. No como un objeto de lectura, decodificable, sino cada plano como la pincelada del pintor a través de la cual se puede comprender un poco su proceso de creación» (Bergala, 2007, pág. 37).

Además, el interés de Alain Bergala por la obra de Víctor Erice es notorio. Bergala es director del documental *Víctor Erice: Paris-Madrid allers-retours*, realizado en 2010, dentro de la serie Cinéma de Notre Temps, donde Erice rememora las películas americanas de su infancia, y otras como *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut, y *À bout de souffle*, de Jean-Luc Godard, que marcaron su aprendizaje y conocimiento del cine. El documental se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Gijón (FICXIXón) de 2010.

⁸ Consejero sobre asuntos de cine del ministro francés de Cultura Jack Lang (a partir de 2000) para la elaboración de un plan de cinco años orientado a la introducción de las artes en la Educación Nacional, sistema en el que se incluyen «los estamentos ministeriales como el sistema educativo en su conjunto y a todos los agentes implicados (centros educativos y docentes» (Bergala, 2007, pág. 15). Alain Bergala es profesor de cine en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3 y ha ejercido la crítica cinematográfica en *Cahiers du Cinéma*, donde ha sido editor y redactor jefe.

En 2006, Alain Bergala impulsó como comisario la exposición «Erice-Kiarostami. Correspondencias» exhibida en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y en La Casa Encendida de Madrid a lo largo de ese año. Tomando como punto de partida la coincidencia en el año de nacimiento de ambos cineastas, la muestra expuso obras de los dos directores y unas cartas filmadas mediante las que se ponen en contacto, pues Víctor Erice y Abbas Kiarostami se conocían sólo a través de sus obras.

...

A la vista de todas estas aportaciones, se constata que la obra *El espíritu de la colmena* ha sido ampliamente estudiada tanto por su singularidad y valor en el contexto del cine español de la época como por su estilo y por sus aspectos textuales y extra textuales.

La naturaleza artística de la obra y el discurso emocional que se abre paso a partir de ella aparecen refrendados en la mayoría de las fuentes.

De la consulta de las obras reseñadas se verifica la capacidad discursiva de *El espíritu de la colmena* para propiciar un papel activo del espectador, quien puede mirar dentro de sí a través del itinerario de la protagonista, una niña de seis años que está empezando a descubrir el mundo y que al final de su viaje toma conciencia de haber entendido algo.

Todo lo cual nos lleva a constatar que *El espíritu de la colmena* es una película fundamental de la cinematografía española, estudiada desde diferentes propuestas académicas y valorada por todas ellas, que mantiene un misterioso vigor que sigue despertando nuestro interés y reflexión. «Una película hecha en estado de gracia», ha afirmado John Hopewell, (Méndez-Leite, 2006).

Llegados a este punto, y tomando como referencia la numerosa documentación consultada, retomamos las cuestiones planteadas al iniciar este recorrido y nos planteamos cuál es la aportación que nuestra investigación

puede hacer al campo científico. Nuestra propuesta ***Estudio descriptivo de ‘El espíritu de la colmena’ (Víctor Erice, 1973)*** pretende contribuir al conocimiento de la obra poniendo en primer término las imágenes y los sonidos que la componen. A partir de su observación y utilizando las fuentes documentales, trata de contextualizar la película y de abrir líneas de reflexión que puedan favorecer la comprensión del proceso creativo seguido por el cineasta Víctor Erice.

1.3. METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA

1.3.1. Metodología

Para poder establecer la metodología de trabajo han sido fundamentales las fuentes y la bibliografía estudiadas, además de las orientaciones tomadas del trabajo de campo mediante el contacto con el director.

Para proceder a la aproximación a la película hemos tenido en cuenta una reflexión de Alain Bergala acerca de la toma de decisiones que afronta un director de cine sobre cuestiones que no necesariamente se han planteado en el proyecto inicial.

«Cuando miramos una película, tenemos la impresión de que todas las elecciones se han hecho de manera más bien consciente y reflexiva. Pero una parte importante de las decisiones que constituirán la realidad de la película a menudo se toma a toda velocidad, a una velocidad que no siempre permite, ni mucho menos, plantearse racionalmente todos los aspectos de todas las decisiones. El arte a menudo consiste en resolver por impulsos, por intuición, cuestiones que uno no necesariamente se ha planteado» (Bergala, 2007, pág. 148).

Así, en nuestro estudio procedemos a la descripción de las imágenes y lo acompañamos con el material documental de las fuentes de cara a contextualizarlas y a analizarlas.

En primer lugar, describir las imágenes y los sonidos de *El espíritu de la colmena* dentro de un proceso de escritura que tenga en cuenta las características de la obra: su universalidad, su calidad poética y su estilo. Una descripción minuciosa de las escenas de la película puede ayudarnos a trasladar las figuras poéticas y sugerencias contenidas en las imágenes.

Consideramos especialmente las sensaciones transmitidas, y recibidas, durante la contemplación de la película, ya que nuestra herramienta descriptiva es el lenguaje escrito. Con la palabra, por tanto, detallamos la belleza de sus imágenes: el aspecto y la composición de los planos que conforman *El espíritu de la colmena*; sus encuadres, luces, colores, paisajes, interiores, así como los ruidos y las músicas que habitan en ellos.

«La figura es un adorno del estilo, el resultado de una voluntad de forma del escritor. El adorno puede afectar a las palabras con que se reviste el pensamiento y se constituyen así las figuras de palabras y las figuras de construcción (asíndeton, pleonismo, anáfora, epanalepsis, etcétera), o bien al pensamiento mismo, dando lugar a las figuras de pensamiento» (Lázaro Carreter, 1984, pág. 185).

En segundo lugar, apoyar la descripción con las indicaciones contenidas en el guión publicado de *El espíritu de la colmena* incorporándolas a la estructura de nuestro trabajo de escritura de las imágenes, así como los referentes y contextos procedentes de otras publicaciones estudiadas.

En tercer lugar, realizar un análisis de cada una de las secuencias de la película con el propósito de establecer las líneas o trazas creativas por donde discurre la obra. En el apartado dedicado al análisis se agregan fragmentos de testimonios del director, actores y especialistas que pueden ayudar a comprender mejor cada secuencia.

Damos cuenta a continuación de los pasos seguidos en la metodología de trabajo, tal y como se presentan en nuestro *Estudio descriptivo de 'El espíritu de la colmena'* (Víctor Erice, 1973).

- a) **Descripción:** tipo de plano, acciones de los personajes, diálogos, músicas y ruidos si se producen.

Atendiendo al montaje de la película, se describen las escenas que la componen. Se extraen los planos y se enumeran en orden a su sintaxis.

En el encabezado de cada escena se indica el número de la secuencia a la que pertenece y su minutado (en el minuto que empieza y en el que finaliza), así como el número de la escena, de acuerdo con las divisiones que figuran en el guión publicado de la película⁹. La información se completa incluyendo también el minutado correspondiente a cada una de las escenas.

A continuación figuran las localizaciones, siguiendo las contenidas en el guión de la película, y se procede a una descripción minuciosa trasladando las figuras poéticas y sugerencias contenidas en las imágenes.

De la serie de imágenes que van apareciendo hay que aclarar que todos los planos capturados¹⁰ de la película que se insertan en esta investigación tienen la misma relación de tamaño, a excepción de los relativos a los fundidos encadenados, que se han incluido con una dimensión mayor con objeto de que se pueda apreciar mejor la transparencia de las dos imágenes implicadas.

En la descripción se incluyen notas aclaratorias sobre los referentes y contextos, bien surgidas de las notas a pie de página del guión, bien procedentes del trabajo de documentación paralelo que se ha realizado.

⁹ En la descripción y numeración de las secuencias hemos seguido el que figura en el guión publicado de la película (véase Erice y Fernández-Santos, 1976).

¹⁰ Debemos advertir que para la extracción de las imágenes de la película se ha utilizado una copia digital del DVD comercializado de *El espíritu de la colmena*. La pérdida de información de las características fotográficas del material cinematográfico se hace evidente en los tonos rosáceos y magenta de las imágenes capturadas de un archivo con formato.avi. En el caso de los títulos de crédito, donde los dibujos se incluyen sobre fondo blanco, la discrepancia cromática era más que evidente, por lo que hemos procedido a su retoque.

- b) **Análisis:** se procede a identificar de forma conjunta los componentes cualitativos detectados en la descripción de las escenas contenidas en cada una de las secuencias.

En este apartado se incluyen las fuentes bibliográficas consultadas que creemos de interés para la secuencia en su conjunto, sin avanzar en otro tipo de estudios intersecuenciales que podrían suscitarse desencadenando otras posibilidades relacionales entre los componentes del filme.

Dada la extensión de algunos de los análisis, se han incluido epígrafes para separar y diferenciar algunas de las reflexiones.

1.3.2. Estructura

Nuestra investigación que presentamos con el título *Estudio descriptivo de 'El espíritu de la colmena'* (Víctor Erice, 1973) se articula en doce unidades dramáticas, va precedida por una **Introducción** y clausurada por las **Conclusiones** derivadas de la misma; la **Bibliografía** y los **Anexos** cierran la investigación.

A modo de pórtico, los títulos de crédito de *El espíritu de la colmena* se presentan como una unidad independiente de las imágenes propiamente dichas del filme, bajo la denominación de **Prólogo**.

Las unidades dramáticas son las siguientes:

Unidad dramática 1: La llegada del cine (Día 1)

- Secuencia 1: Entrada de la camioneta en el pueblo.
- Secuencia 2: Pregón de la película.
- Secuencia 3: Vecinos llegando a la sala de proyecciones.

Unidad dramática 2: El apicultor, Teresa, las niñas y el cine

- Secuencia 4: El apicultor en el campo de colmenas.
- Secuencia 5: Teresa, de la carta a la estación.
- Secuencia 6: Fernando, del campo de colmenas a casa.
- Secuencia 7: Proyección de la película.

Unidad dramática 3. Los misterios de la noche

- Secuencia 8: Los secretos de las niñas.
- Secuencia 9: Las reflexiones del apicultor.
- Secuencia 10: El apicultor duerme sobre su escritorio y Teresa en la cama.

Unidad dramática 4: ANA busca respuesta (Día 2)

- Secuencia 11: Las niñas conocen al muñeco Don José en la escuela.
- Secuencia 12: Isabel y Ana en la casa abandonada junto al pozo.
- Secuencia 13: Ana vuelve sola a la casa abandonada **(Día 3)**.
- Secuencia 14: Isabel y Ana representan sombras chinescas en la pared de su alcoba.

Unidad dramática 5: La voz del padre (Día 4)

- Secuencia 15: El cuento del abuelo.

Unidad dramática 6: Ser otros. Mentira-verdad (Día 5)

- Secuencia 16: El apicultor se va de viaje. Las niñas juegan saltando de cama en cama.
- Secuencia 17: Las niñas juegan a afeitarse con los enseres de su padre. Teresa peina a Ana frente a un espejo.
- Secuencia 18: Isabel y Ana en las vías del tren.

Unidad dramática 7: *Sed de un no sé qué que me mata*

- Secuencia 19: Las niñas leen en la escuela un poema de Rosalía de Castro. Ana vuelve al pozo a buscar al espíritu.
- Secuencia 20: Ana hojea el álbum de fotos mientras Teresa toca el piano.
- Secuencia 21: Isabel juega a asfixiar al gato.
- Secuencia 22: Isabel aterroriza a Ana.
- Secuencia 23: Ana imagina a su hermana quemándose en el fuego de una hoguera.

Unidad dramática 8: Ana elige su camino

- Secuencia 24: Ana busca una respuesta en la luna.
- Secuencia 25: El fugitivo (**Día 6**).
- Secuencia 26: Ana guarda su secreto y no contesta a Isabel.

Unidad dramática 9: Encuentro con el espíritu

- Secuencia 27: Ana encuentra al fugitivo escondido en la casa abandonada.

- Secuencia 28: Ana lleva ropa y comida al fugitivo.
- Secuencia 29: Disparos en la casa abandonada.

Unidad dramática 10: El mundo de los adultos (Día 7)

- Secuencia 30: El apicultor reconoce su reloj en la chaqueta del fugitivo muerto.
- Secuencia 31: En el desayuno familiar Ana escucha el sonido de la cajita de música del reloj.
- Secuencia 32: Ana descubre que el fugitivo ha muerto y huye.

Unidad dramática 11: Ana vaga por el bosque

- Secuencia 33: Isabel y Teresa buscan a Ana.
- Secuencia 34: El apicultor busca a Ana en el bosque nocturno.
- Secuencia 35: Teresa lee su carta y la echa al fuego.
- Secuencia 36: Ana imagina al monstruo de *Frankenstein* en el bosque.
- Secuencia 37: El apicultor encuentra a Ana **(Día 8)**.

Unidad dramática 12: Ana es diferente

- Secuencia 38: Ana se aísla: *En los niños, la pena tiene horror de la luz y huye de las miradas humanas.*
- Secuencia 39: Ana habita en el lugar de *los hijos del cine*.

II. ESTUDIO DESCRIPTIVO

DE '*EL ESPÍRITU DE LA COLMENA*' (VÍCTOR ERICE, 1973)

2.1. Prólogo: Los títulos de crédito

Títulos de crédito

(00:00:00–00:01:15)

Los títulos de crédito de *El espíritu de la colmena* aparecen en tipos Century Schoolbook¹¹ de color negro sobre fondo blanco y surgen con los primeros acordes de piano de la banda sonora de la película, compuesta por Luis de Pablo.

A excepción del primero —«Una producción Elías Querejeta»—, todos los títulos de crédito van acompañados de una serie de dibujos, que, con unos temas fijados previamente y alusivos a la película, hicieron las dos niñas protagonistas: Isabel Tellería y Ana Torrent, con la ayuda de dos hermanas de la primera, Alicia y María Tellería.



Sin dibujo



Dibujo 1

¹¹ El tipo Century Schoolbook fue diseñado por Morris Fuller Benton en 1919 para la American Type Founders (ATF) por encargo de Ginn & Company, editorial americana especializada en la publicación de libros de texto que buscaba un carácter de fácil lectura. La creación del tipo Century Schoolbook, primera fuente diseñada expresamente para niños, responde al creciente interés de principios del siglo XX por mejorar los sistemas de educación y los modelos de aprendizaje que conducirá a nuevas propuestas y recomendaciones sobre el tratamiento tipográfico de los libros infantiles. Legible y funcional, Century Schoolbook es un tipo con serifas (remates o terminales en los extremos), en apariencia grande (con aumento de la altura de la X), contraformas abiertas y amplias y espacio generoso entre las letras. En los Estados Unidos es tradicionalmente conocido como el tipo de letra con el que los niños aprenden a leer. No es coincidencia, pues, que los títulos de crédito acompañando a los dibujos infantiles de *El espíritu de la colmena* hayan sido compuestos en caracteres en este tipo.

Se trata de once dibujos muy esquemáticos que representan figuras y objetos planos desde un punto de vista generalmente frontal. Las ilustraciones van introduciendo los diferentes rótulos mediante planos que permanecen en pantalla entre 5 y 7 segundos la mayoría de las veces.



Dibujo 2



Dibujo 3

El primer dibujo muestra una colmena de observación, con un haz de puntos que representa el movimiento de un enjambre de abejas, una casa y un APICULTOR, con el título «EL ESPÍRITU DE LA COLMENA».

La serie de ilustraciones continúa como sigue: el dibujo de un apicultor con el rostro tapado por una caperuza protectora y el título «Fernando Fernán-Gómez» (dibujo 2); el dibujo de una mujer escribiendo una carta y el título «Teresa Gimpera» (dibujo 3);



Dibujo 4

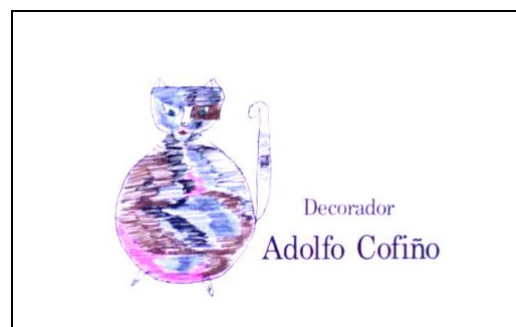


Dibujo 5

el dibujo de dos niñas con sus cabases en la mano y el título «las niñas, Ana Torrent e Isabel Tellería» (dibujo 4); el dibujo de un tren y el título «Queti de la Cámara, Estanis González, José Villasante, Juan Margallo y la colaboración especial de Lali Soldevila y Miguel Picazo» (dibujo 5);



Dibujo 6

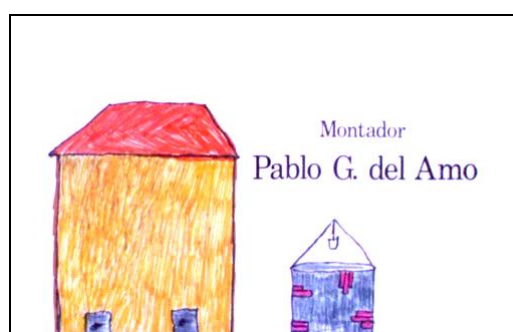


Dibujo 6

el dibujo de un gato y el título «Guión original de Ángel Fernández-Santos y Víctor Erice» (dibujo 6); el mismo dibujo del gato aunque más centrado en el cuadro y el título «Decorador, Adolfo Cofiño» (dibujo 6);



Dibujo 7



Dibujo 8

el dibujo de una niña saltando por encima de una hoguera en primer término, junto a otras tres niñas que la observan en segundo término y el título «Jefe de producción, Primitivo Álvaro» (dibujo 7); el dibujo de una casa, con dos pequeñas puertas, junto a un pozo, y el título «Montador, Pablo G. del Amo» (dibujo 8);



Dibujo 9



Dibujo 10

el dibujo de un niño con sombrero de copa y una capa y el título «Música, Luis de Pablo» (dibujo 9); el dibujo de una seta con un halo y el título «Fotografía, Luis Cuadrado» (dibujo 10);



Dibujo 11

y, por último, el dibujo de un reloj de bolsillo con la tapa abierta, marcando las tres en punto, y el título «Director, Víctor Erice» (dibujo 11), con el que se pone fin a los créditos. Sin embargo, la música no concluye con ellos, se extenderá desde 00:00:00 hasta 00:01:46.

ANÁLISIS

Las ilustraciones que acompañan los títulos de crédito son un esbozo de los temas del relato que se va narrar en la película y tienen como punto de partida una mirada infantil. Como ya se ha dicho, las representaciones de los objetos y motivos que se muestran en los dibujos son de gran sencillez, hechos desde una vista frontal. En la mayoría de los casos —en ocho dibujos— se trata de una figura única y aislada, pero en dos ocasiones se presentan en el cuadro dos figuras con relación de tamaño entre ellas.

La frontalidad nos remite a la visión infantil del mundo y a una forma de ver en dos dimensiones que desconoce los códigos de la representación espacial.

El dibujo de más complejidad es el que sirve para presentar el título de la película (dibujo 1). En la escena se incluyen cuatro motivos: una colmena de observación, una casa, un apicultor y un haz de puntos en forma curva que prefigura la idea de movimiento de un enjambre de abejas, bien desde la casa hacia la colmena de observación, bien desde la colmena de observación hacia la casa. Se diría que estamos ante un movimiento continuo, sin punto de partida ni de llegada; la mirada infantil —exenta de fórmulas de representación espacial— ha expresado un momento, un lapso de tiempo.



Dibujo 1

Si nos detenemos en la relación de tamaño entre estos cuatro motivos, podemos observar que el dibujo muestra cierta proporcionalidad, así como un

desconocimiento de la representación en vista perspectiva. Domina por tanto lo real frente al orden del signo.

El dibujo 3 —la mujer que escribe una carta— y el dibujo 5 —el tren— destacan del resto de la serie por ser los únicos que se representan en vista lateral.



Dibujo 3



Dibujo 5

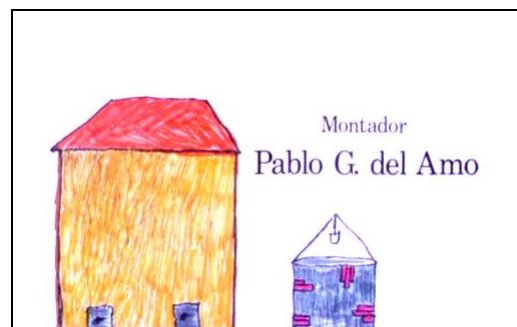
La mujer mira hacia la derecha, hacia algo que está fuera de campo, y el tren se dirige hacia la izquierda, también hacia algún lugar exterior. Si nos atenemos a esta representación, en ambos dibujos se anticipa una relación de sentidos que se desarrollará en el relato.

El dibujo 4 —las dos niñas con sus cabases en la mano— y el dibujo 8 —una casa abandonada y un pozo— destacan de la serie de ilustraciones porque anuncian la presencia de dos pares de elementos unidos por una relación de proximidad. Las niñas aparecerán juntas y aferradas a sus pequeñas carteras durante la mayor parte del relato, al igual que sucederá con la casa y el pozo.

La representación de figuras aisladas —en ocho ocasiones del total de once dibujos—, frente a la representación en parejas o grupo de elementos, revela un relato con predominio de personajes desamparados y paisajes solitarios.

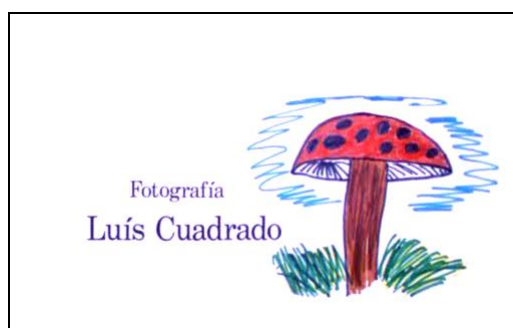


Dibujo 4



Dibujo 9

El dibujo de una seta roja con manchas negras (dibujo 10) contiene un elemento gráfico novedoso en la serie que estamos describiendo.



Dibujo 10

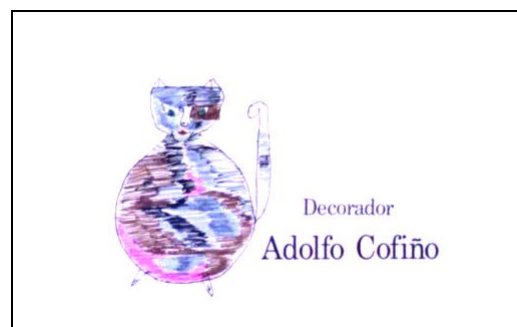
Alrededor de la seta se ha pintado una especie de halo, de silueta de trazos zigzagueantes, rodeando todo su contorno, como advertencia de peligro. Con ello se incrementa la expresividad del motivo representado y le añade una condición no visible: la naturaleza venenosa de algunos hongos.

El detalle zigzagueante podría no haber sido trazado por las niñas, sino añadido por un adulto que ha introducido este elemento en advertencia de que relato no estará exento de amenazas y desafíos.

El dibujo del gato (dibujo 6) aparece dos veces y sirve para mostrar el título de crédito del guión original y el del decorador, por este orden. En este caso, la imagen no significa el texto escrito, sino que simplemente da cuenta de la relación de personas que han intervenido en la realización de la película.

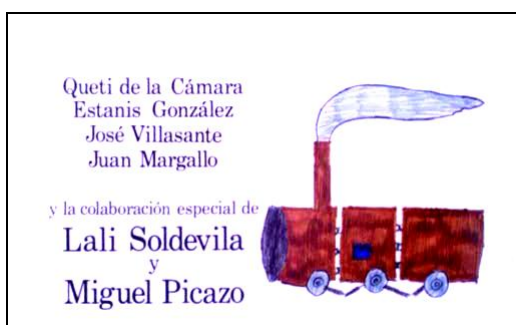


Dibujo 6



Dibujo 6

Del mismo modo sucede con el dibujo del tren agrupando el nombre y apellidos de seis actores.



Dibujo 5



Dibujo 11

Sin embargo, el dibujo del reloj de bolsillo que ilustra el nombre del director lo asociamos a la voz poética del cineasta, que, en su labor de dar forma al tiempo, elige la mirada infantil como punto de partida de la representación. Un punto de vista que discurre a través de la evocación del primer despertar de la infancia.

«Entonces ya no importaría tanto el reflejo de una época concreta, sino la relación —y la contradicción— que se establece entre historia y poesía. Desde esta perspectiva, la obra ofrecería al menos dos caras. Por un lado, podría ser la expresión de un momento histórico, un tiempo cifrado; por otro, una prueba de aquello que a veces es posible hacer con el tiempo: darle forma y sentido, abrirlo a la comprensión de los otros, de tal modo que el pasado se constituya en un continuo presente. De ahí procede mi confianza de que el espectador de hoy pueda encontrar en esta película de producción modesta, rodada cuando el audiovisual aún no existía, el eco de lo que el cine un día fue» (Erice, 2004a, pág. 41).

En el cuadro 1 presentamos el orden y la duración de los dibujos que ilustran los títulos de crédito de *El espíritu de la colmena*.

Cuadro 1. Orden y duración de los dibujos que ilustran los títulos de crédito

| Título (Plano) | Tiempo | Dibujo | Punto de vista | Créditos | Detalle |
|---------------------------|---------------|---|---------------------------|---|--|
| Título 1 | 00:00:00 | No hay dibujo | Frontal | Una producción Elías Querejeta | No hay dibujo |
| Título 2 | 00:00:07 | 1. Una colmena de observación, una casa y un apicultor. Una curva de puntos representa un enjambre de abejas | Frontal | EL ESPÍRITU DE LA COLMENA | Relación de escala y movimiento entre los cuatro motivos |
| Título 3 | 00:00:17 | 2. Un apicultor con el rostro tapado por una caperuza protectora | Frontal | Fernando Fernán- Gómez | Figura única |
| Título 4 | 00:00:22 | 3. Una mujer escribiendo una carta | Lateral izquierda | Teresa Gimpera | Figura única. Relación de vista con el título 6 |
| Título 5 | 00:00:26 | 4. Dos niñas con sus cabases en la mano | Frontal | las niñas, Ana Torrent e Isabel Tellería | Dos figuras con relación de escala |
| Título 6 | 00:00:33 | 5. Un tren | Lateral derecha | Queti de la Cámara, Estanis González, José Villasante, Juan Margallo y la colaboración de Lali Soldevila y Miguel Picazo | Figura única. Relación de vista con el título 4. |

Cuadro 1 (continuación)

| Título (Plano) | Tiempo | Dibujo | Punto de vista | Créditos | Detalle |
|---------------------------|---------------|--|---------------------------|---|--|
| Título 7 | 00:00:42 | 6. Un gato | Frontal | Guión original de Ángel Fernández- Santos y Víctor Erice | Figura única |
| Título 8 | 00:00:48 | 6. Un gato | Frontal | Decorador, Adolfo Cofiño | Figura única |
| Título 9 | 00:00:50 | 7. Una niña saltando por encima de una hoguera en primer término, junto a otras tres niñas que la observan | Frontal | Jefe de producción, Primitivo Álvaro | Grupo de figuras. Relación de escala entre figuras |
| Título10 | 00:00:57 | 8. Una casa y un pozo | Frontal | Montador, Pablo G. del Amo | Relación de escala entre dos motivos |
| Título 11 | 00:01:02 | 9. Un niño con sombrero de copa y una capa | Frontal | Música, Luis de Pablo | Figura única |
| Título 12 | 00:01:07 | 10. Una seta | Frontal | Fotografía, Luis Cuadrado | Figura única con halo |
| Título 13 | 00:01:12 | 11. Un reloj de bolsillo, con la tapa abierta, marcando las tres | Frontal | Director, Víctor Erice | Figura única |
| | 00:01:15 | Transición de los títulos de crédito a la película | | | |

Transición de los títulos de crédito a la película

(00:01:15–00:01:25)

Un último dibujo —dibujo12, realizado por Ana Torrent— reproduce la escena de la proyección de la película *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) en el cine de Hoyuelos y servirá de transición entre las imágenes infantiles de los títulos de crédito y las imágenes de la película *El espíritu de la colmena*.



Dibujo 12



Dibujo 12

Mediante un *travelling* de acercamiento sobre el dibujo de Ana Torrent, que ha pintado una pantalla con patas frente a la que se agrupan los espectadores, se ve una niña al borde de un río, junto a unas flores, y se advierte, a la izquierda, escondido entre unos arbustos, el rostro de trazos simétricos de *Frankenstein*. Es la imagen primordial de la película de James Whale que veremos proyectada en el cine de Hoyuelos.

El *travelling* va dejando a los espectadores fuera del encuadre para concentrarse en la pantalla que Ana ha dibujado.



Dibujo 12

ANÁLISIS

Gracias a un movimiento de cámara, el dibujo infantil adquiere una dimensión secuencial y se subordina a la primera imagen del film: una camioneta que se acerca por una carretera en la que aparece el título en sobreimpresión «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...». Las imágenes estáticas de los dibujos se han transformado en imágenes en movimiento merced a un efecto óptico propio del cinematógrafo, que se convierte así en el motor del discurso capaz de ocupar el papel desencadenante que la imaginación tiene en los cuentos infantiles.

De la frase «Érase una vez» hemos pasado al título «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...», que está contenido dentro de la referencia literaria anterior. Se trata de un relato dentro del relato que se había iniciado en la introducción de los títulos de crédito y que ha sido posible gracias a la mediación del cine.

El lugar imaginario del «Érase una vez...» se ha hecho concreto. Se trata de «un lugar de la meseta castellana hacia 1940», subtítulo «de evocación quijotesca, y que, por su imprecisión, encaja perfectamente en la lectura que se pretende dar al relato, a medio camino entre la realidad y la fantasía» (Latorre, 2006, pág. 295).

Surgida de la evocación de la mirada de la infancia y del ilusionismo del cinematógrafo, la acción se sitúa en un tiempo histórico relativamente preciso, en torno a 1940, aunque sin renunciar a cierta ambigüedad. Dialéctica narrativa que encara el desdoblamiento del relato siguiendo la incertidumbre inaugurada por el modelo cervantino, donde, en una estructura de caja china, convergen dos narradores.

«¿Quién cuenta la historia de don Quijote y Sancho Panza? Dos narradores: el misterioso Cide Hamete Benengeli, a quien nunca leemos directamente, pues su manuscrito original está en árabe, y un narrador anónimo, que habla a veces en primera persona pero más frecuentemente desde la tercera de los narradores omniscientes, quien supuestamente, traduce

al español y, al mismo tiempo, adapta, edita y a veces comenta el manuscrito de aquel. Ésta es una estructura de caja china: la historia que los lectores leemos está contenida dentro de otra, anterior y más amplia que solo podemos adivinar. La existencia de estos dos narradores introduce en la historia una ambigüedad y un elemento de incertidumbre sobre aquella ‘otra’ historia, la de Cide Hamete Benengeli, algo que impregna a las aventuras de don Quijote y Sancho Panza de un sutil relativismo, de un aura de subjetividad, que contribuye de manera decisiva a darle autonomía, soberanía y una personalidad original» (Vargas Llosa, 2004, pág. XXIV).

En el cuadro 2 se muestra la transición de las imágenes infantiles de los títulos de crédito a la primera imagen de la película.

Cuadro 2. Transición dibujos infantiles-imágenes de la película

| Tiempo | Dibujo infantil | Punto de vista | Título | Detalle |
|---------------|---|---|--|----------------|
| 00:01:17 | Pantalla con patas frente a la que se agrupan los espectadores | Frontal | (Transición) | |
| 00:01:20 | Una niña al borde de un río, junto a unas flores. A la izquierda, escondido entre unos arbustos, el rostro de <i>Frankenstein</i> | <i>Travelling</i> de acercamiento a la pantalla | (Transición) | Efecto óptico |
| 00:01:22 | La pantalla del cine ocupa todo el cuadro | Frontal | «Érase una vez...» | Cuento |
| Tiempo | Imagen filmada | Punto de vista | Título | Detalle |
| 00:01:23 | Una camioneta se aproxima por la carretera | Tridimensional | «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...» | Cine |

2.2. Unidad dramática 1: La llegada del cine (Día 1)

Secuencia 1: Entrada de la camioneta en el pueblo

Secuencia 2: Pregón de la película

Secuencia 3: Vecinos llegando a la sala de proyecciones

Secuencia 1

(00:01:23-00:03:14)

Escena 1

Localización. Carretera de entrada a un pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:01:23-00:01:53



Plano 1



Plano 1a

Un plano panorámico muestra la llegada de una camioneta por una carretera local.

La música con la que se iniciaron los títulos de crédito está de fondo.

El vehículo aparece, en profundidad, circulando a la izquierda del encuadre, junto a una bicicleta a la que deja atrás. A la derecha, en un terreno de labranza, un poste del tendido eléctrico.

En sobreimpresión aparece el rótulo «Un lugar de la meseta castellana hacia 1940...».



Plano 1b



Plano 1 c

El ruido del motor de la camioneta va tomando presencia sonora a medida que se va aproximando a la posición de cámara, escorzada hacia la derecha. Cuando el coche pasa por delante, se inicia un movimiento panorámico de izquierda a derecha para seguir su desplazamiento. En la cabina del conductor van dos hombres, uno de ellos con gorra de visera de color claro.



Plano 1d



Plano 1e

La camioneta se dirige hacia la derecha para tomar una calle del pueblo. En un poste situado al borde del camino se puede leer el nombre del municipio: Hoyuelos, junto al emblema falangista del yugo y las flechas¹² que aparece detrás, pintado en la fachada de una edificación, en el borde derecho del cuadro.

La música cesa y el vehículo se adentra en la población.

Corta a:

¹² La Falange acogió esta simbología para aludir al período de los Reyes Católicos como etapa de máximo esplendor de la historia de España. El yugo representa las labores agrarias y a la reina Isabel la Católica —en la grafía antigua castellana se escribía Ysabel—; las flechas representan la guerra y al rey Fernando el Católico —en la grafía del nombre Fernando la primera letra es la efe—. Finalizada la guerra civil española, el yugo y las flechas será el símbolo adoptado por el denominado Movimiento Nacional durante la dictadura de Franco de 1939 a 1975.

Secuencia 1

Escena 2

Localización. Plaza del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:01:53–00:03:14



Plano 2



Plano 2a

(PITIDOS DE UN CLAXON)

NIÑOS:

— *¡Que viene el cine! ¡Que viene el cine! ¡Cine, cine, cine!*

Un plano general de una pequeña plaza sin pavimentar. De frente, un viejo caserón de fachada deslucida, con restos de alguna rotulación pintada hace tiempo. La ventana y la portada son de madera y están cerradas. Sobre la ventana, clausurada por una reja, se puede leer «Segovia» en letras de imprenta.

La plaza está en silencio.

En una pequeña calleja, dos viejos, vestidos de oscuro y con boina, están sentados a la puerta de una casa, en la parte izquierda del cuadro.

El silencio se rompe con el insolente pitido de un claxon (suena seis veces, tres de ellas en *off* hasta que el vehículo entra en la plaza). Es un aviso, una llamada de atención para advertir de la llegada de la camioneta del cine.

A continuación, unos chiquillos, ataviados con pantalón corto, medias y jersey, surgen en profundidad corriendo por delante de la camioneta para agruparse a la puerta del viejo caserón.

El coche pasa por delante de la posición de cámara, que inicia un movimiento panorámico de izquierda a derecha, para seguir su trayectoria hasta que éste se detiene en las inmediaciones del edificio ¹³.



Plano 2b



Plano 2c

Uno de los chicos se ha encaramado al portón trasero de la camioneta y otro le agarra de las piernas como queriendo hacerle bajar.

Los dos viejos, que se han levantado al ver entrar la camioneta, quedan fuera del encuadre.

Un hombre de aspecto muy grueso —con abrigo y gorra de visera de color oscuro y fumando un puro— entra en campo por la izquierda dirigiéndose hacia el camión.



Plano 2d



Plano 3

El hombre de la visera color claro baja del vehículo.

¹³ La camioneta se detiene frente al edificio que hace las veces de cine (en realidad, la sala de juntas del Ayuntamiento del pueblo, único lugar de reunión pública y donde en tiempos se daban efectivamente algunas proyecciones de películas), según nota del guión, pág. 34.

Corta a un primer plano frontal del portón de la camioneta, donde los dos niños siguen forcejeando.



Plano 3a



Plano 3b

El hombre grueso del abrigo entra en campo por la parte izquierda del cuadro. Se trata del EMPRESARIO de la función, quien saluda al AYUDANTE del PROYECCIONISTA¹⁴, mientras éste abre el portón para descargar los materiales, ante la curiosidad y la algarabía de los niños rodeando la camioneta.



Plano 3c



Plano 3d

PROYECCIONISTA:

— *¡Vamos chavales! ¡Que os vais a caer, hombre!*

AYUDANTE:

— *¡Venga hombre! ¿Qué hacéis aquí? ¡Fuera!*

NIÑOS:

— *¡Cajas de carretes! ¡Carretes! ¡Cajas de carretes!*

¹⁴ De acuerdo con las denominaciones de los personajes que aparecen en el guión, pág. 34.

El EMPRESARIO sale de campo por la izquierda, al igual que el PROYECCIONISTA, que porta en sus manos el proyector de cine.

La cámara se mantiene frente al portón de la camioneta, mientras el ayudante saca unas latas de película.



Plano 4



Plano 4a

EMPRESARIO:

—*Dejar sitio, dejar sitio...*

Por corte, un plano general de la fachada del ayuntamiento encuadrando la puerta abierta por donde sale el EMPRESARIO de cine en dirección al vehículo, con el puro en la boca, pidiendo paso al tropel de chiquillos que se amontona con curiosidad para ver qué hay dentro del camión del cine.



Plano 4b



Plano 4c

NIÑOS:

— *¿De qué trata la película? ¿Cómo se titula la película?*

EMPRESARIO:

— *Es preciosa, es una cosa...*



Plano 4d



Plano 4e

NIÑOS (INTERRUMPIENDO):

— *¿Es de miedo? ¿Es de pistoleros?*

EMPRESARIO:

— *Es la película más bonita que existe*

NIÑOS:

— *¡De indios!*

EMPRESARIO:

— *Es una cosa divina. No digo más que es la mejor que traigo al pueblo. De manera que fijaros qué pedazo de película será... ¡Enorme! ¡Una película olé!*

El EMPRESARIO¹⁵ es un hombre muy grueso que se sube con dificultad al camión para coger uno de los carretes. Su voz aguda indica fatiga por el esfuerzo físico realizado y cierto desarreglo hablando con el puro en la boca mientras entrega el carrete al PROYECCIONISTA.

Ante la insistencia de los niños y sosteniendo ahora el puro con su mano izquierda, les explica, desde el camión, de qué trata la película que va a proyectar en el cine, como lo haría cualquier vendedor ambulante que llega a un pueblo e intenta convencer de que lo que trae es lo mejor y lo nunca visto.

Corta a:

¹⁵ En el guión se describe al empresario como un tipo con aspecto de cazurro, muy grueso, que cubre su cabeza con una gorra de visera, pág. 34.

ANÁLISIS

Una tarde de invierno, hacia los años cuarenta del siglo pasado, el cine llega a un pueblo perdido en una camioneta destartalada.

«Un lugar en la meseta castellana hacia 1940» sitúa el escenario y el tiempo en el que se desarrolla *El espíritu de la colmena*: en la primera década de la posguerra española.

El planteamiento original previsto por Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos en el guión dibujaba un escenario con más huellas de la guerra que el que finalmente vio la luz en la película. Se contemplaba una colmena y, a continuación, la vista general de un pueblo con casas derruidas y vacías, sin habitar.

«Muros en ruinas, ennegrecidos. Ventanas de cristales rotos. Una casa de labranza en medio de la llanura, abandonada. Junto a ella el brocal de un pozo de agua. Una pieza de artillería, enmohecida, destruida por un impacto, convertida en chatarra. Una trinchera abandonada. Un par de botas de soldado, en el fondo de una zanja, las suelas reventadas. Una fosa común. Una cruz. Junto a la tumba, muchas flores silvestres» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 33).

El paisaje en ruinas, con restos de piezas de artillería, es sustituido por el emblema del yugo y las flechas, única huella que pervive de la guerra civil española.

Según indica Jaime Pena en su estudio crítico sobre la película, *El espíritu de la colmena* renuncia a poner en orden preferencial su contexto histórico.

«Pero que no esté en primer plano no quiere decir que se haya prescindido de la Historia. Ese ‘un lugar de la meseta castellana hacia 1940’ sitúa y data el relato que se inicia en un espacio y tiempo concretos, con una guerra recién terminada y una posguerra que servirá de asfixiante marco vital a

los personajes que lo han de protagonizar. Pero que la época y el lugar estén definidos no entraña una precisión espacio-temporal absoluta: la acción se sitúa en un lugar de la meseta castellana, al parecer a la vista de este primer plano de la película, bastante apartado, y en plena posguerra, aunque el año sea difícil de precisar pues ese 'hacia 1940' no parece querer concretar mucho más allá de la década en la que la película está ambientada. Y deberemos conformarnos, porque apenas vamos a recibir más información explícita sobre el contexto histórico» (Pena, 2004, pág. 50).

Ciertamente, el contexto histórico va a tener escasos referentes explícitos en la película. En la secuencia sólo contamos con un símbolo de la guerra —el yugo y las flechas— y con otra alusión a la época en un sentido biográfico: la camioneta del cine, rodando de pueblo en pueblo cargada de películas que permanecen en la memoria de los niños de esos años, uno de ellos, Víctor Erice. El cine se constituye así en elemento esencial de la memoria del individuo y de su tiempo histórico.

«Hay que recordar —nunca está de más— el tiempo y el escenario. Los años cuarenta del siglo pasado. Un escenario de ricos y pobres en el cual los niños tuvimos que aprender a sobrevivir. Sobrevivir significaba, entre otras cosas, tratar de arreglarse solo. En mi caso, fue el cine el que vino en mi ayuda: sencillamente, me adoptó. Me permitió sacar partido a todo sin exigirme nada a cambio. Más aún: me ayudó a esquivar a una sociedad regida por vencedores. A sobrellevar primero, y combatir después, sus grotescos valores. No me ofreció otro modelo de sociedad, sino algo mucho más valioso: el mundo, el mundo entero...» (Erice, 2004a, pág. 41).

Secuencia 2

(00:03:17–00:03:39)

Escena 1

Localización. Una calle del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:03:17–00:03:39



Plano 5



Plano 5 a

PREGONERA:

—Esta tarde, en el ayuntamiento, a las cinco, habrá gran función de cine con la película «El doctor Frankenstein». El precio de la entrada será de una peseta para los mayores, y dos reales los menores.

Un plano medio de una mujer del pueblo haciendo sonar su cornetín en mitad de una calle sin asfaltar donde crece la hierba.

La pregonera, vestida de oscuro, sopla a través de la corneta, con la mirada puesta en un pedazo de papel. Tras el toque de cornetín, la mujer recita el aviso de la sesión de cine que se va a proyectar en el ayuntamiento por la tarde. Sus palabras suenan entrecortadas y cantadas. Observamos que le faltan algunos dientes

Mientras lee, una ligera brisa despeina su cabello corto y mueve el papel blanco que sujeta con sus manos.

Corta a:

ANÁLISIS

La pregonera anuncia la sesión única de cine que va a tener lugar en el local improvisado del ayuntamiento.

El llamamiento con el cornetín reitera el silencio de las calles del pueblo, sólo quebrantado por el sonido del claxon anunciando la llegada de la camioneta del cine y por la algarabía de los niños que se agrupan en torno a ella. Así, la sesión de tarde es presentada como un suceso extraordinario en cotidianidad del silencioso pueblo de Hoyuelos, en un aviso que se promulga en voz alta como acontecimiento público.

Si bien las proyecciones solían hacerse en «salas improvisadas en cualquier rincón, de bancos y asientos desvencijados, equipadas con un destartado proyector que pasaba una y otra vez las mismas copias deterioradas» (Erice, 1993, pág. 76), ir al cine el domingo era una experiencia colectiva que permitía escapar de su aislamiento a los habitantes de cualquier pueblo perdido en el mapa de la posguerra española. El anuncio de la pregonera de Hoyuelos es un testimonio que da cuenta de lo que el cine un día fue.

«Ver una película era sobre todo una fiesta, un gozo que no estaba integrado del todo socialmente, que daba sus mejores frutos en una tierra asilvestrada. Porque el cine en ese tiempo, hablo de la segunda mitad de los años 40, era todavía algo no bien visto, al menos entre la burguesía de provincias. Esta circunstancia posibilitó a los niños de mi generación vivir a través del cine una experiencia singular, que suponía llevar a cabo un aprendizaje al margen de la escuela y de la familia; en definitiva, al margen de la institución. Fue eso lo que nos permitió en una sociedad sin libertad volar, como en los sueños, más allá de la realidad, ser a la vez ciudadanos del mundo» (Erice, 2005, pág. 452)

Secuencia 3

(00:03:39–00:06:03)

Escena 1

Localización. Local de proyección. Interior.

Duración: 00:03:39–00:06:03



Plano 6



Plano 6a

Un plano general de la pantalla de proyección, un rectángulo pintado en la pared, en el local que hace las veces de cine. La cámara se ha situado de frente, en el lugar donde se suele ubicar el proyector de cine.

En *off*, el ruido de unos pasos aproximándose advierten de la presencia de un niño que entra en campo, por la derecha del encuadre, corriendo con una banqueta en la mano y situándose en primera fila. Después otros —también con su propio asiento— se van incorporando. La presencia infantil va adquiriendo notoriedad a medida que los chiquillos se van reuniendo al pie de la pantalla. Hablan susurrando, como si el lugar lo exigiera.



Plano 6b



Plano 6c

La luz del proyector ilumina a los pequeños desde el fondo de la sala, sentados ya de cara a la pantalla. El color amarillo de la ropa de una niña adquiere una luminosidad especial.

Un acorde de piano exterior a la diégesis marca la acción de un niño colocando su silla.



Plano 7



Plano 8

Corta a un plano general de la puerta de acceso al local. La cámara, escorzada hacia la derecha, registra la llegada de más vecinos con sus asientos. Los espectadores van depositando el dinero de la entrada en una caja de puros que tiene el EMPRESARIO, situado junto a la puerta.

En profundidad, el PROYECCIONISTA y su AYUDANTE ultiman los ajustes del proyector de cine, con la gorra y el abrigo puestos.

Por corte, un plano frontal, de nuevo, de la pantalla de proyección, donde el público —al que vemos de espaldas— coloca sus asientos.



Plano 9



Plano 9a

EMPRESARIO:

— *Venga, Tomasa, ¿qué pasa?*

MUJER (En voz baja):

— *A ver si hoy lo hacéis mejor...*

EMPRESARIO:

— *Pero si es magnífica... ¡Magnífica!*

EMPRESARIO (A otra mujer):

— *A ver si prendemos fuego... Cuidado con el braserito*

Otro corte nos sitúa ante un plano medio del EMPRESARIO de cine, que, con el cigarro en una mano y la caja de puros en la otra, cobra la entrada a dos mujeres.



Plano 10



Plano 10a

Corta a un plano general de la puerta de acceso desde una posición más próxima.

La cámara realiza un movimiento horizontal de izquierda a derecha para enseñar al resto del público que continúa llegando a la sala de proyecciones. Poco a poco, el local se va llenando de vecinos, de presencia sonora cada vez más notoria.



Plano 10b



Plano 11

La cámara panorámica va mostrando los rostros y las acciones de varias mujeres sentadas en hilera. Una de ellas limpia sus gafas con un pañuelo; otra habla moviendo las manos. Detrás, el PROYECCIONISTA rebobina la película.

Por corte, un plano frontal corto de la pantalla de proyección, en ligero contrapicado. De espaldas, dos hombres con boina van buscando sitio.



Plano 12



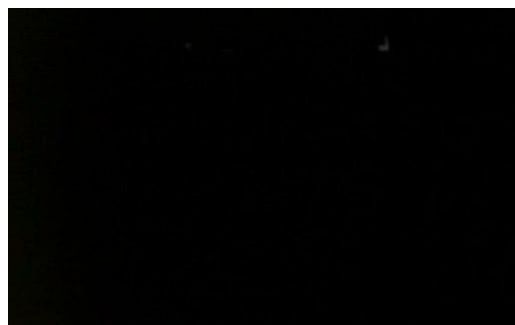
Plano 12 a

Otro nuevo corte nos sitúa ante el público sentado en filas. Un plano general desde una posición escorzada hacia la izquierda muestra en profundidad al PROYECCIONISTA, carrete en mano, terminando de enrollar la película en la bobina. Después da una calada a su cigarrillo y espera indicaciones. Uno de los espectadores también fuma.

El EMPRESARIO cierra la puerta y la sala se oscurece. La única fuente de iluminación procede de una bombilla que pende del techo. El EMPRESARIO habla con el AYUDANTE, como diciendo que van a empezar. El PROYECCIONISTA apaga la luz y el AYUDANTE enciende el proyector.



Plano 12b



Plano 13

El haz de luz del proyector de cine se propaga sobre las cabezas de los espectadores iluminando sus rostros. Sus miradas se dirigen hacia la pantalla. Una niña hace un gesto con la mano pidiendo silencio ante el bullicio general.

Corta a la pantalla de proyección que aparece en negro.



Plano 13a



Plano 13b

PRESENTADOR:

—El productor y los realizadores de esta película no han querido presentarla sin hacer antes una advertencia. Se trata de la historia del doctor Frankenstein...

En la pantalla se proyecta la primera imagen del prólogo de la película *El doctor Frankenstein*, de James Whale (1931), en la que un presentador se dirige directamente al público para hacer una advertencia.

El PRESENTADOR, vestido de esmoquin y con un clavel blanco en el ojal, aparece en un escenario surgiendo del telón.

El ruido del motor del proyector empieza a tomar presencia sonora sobre el murmullo del público

El PRESENTADOR empieza a mover los labios, sin que se oigan las primeras palabras de su alocución.

La cámara inicia un desplazamiento de profundidad hacia delante para encuadrar al personaje de la pantalla en un plano medio.

Su voz, sugerente y persuasiva, se escucha sobre el murmullo de los espectadores de Hoyuelos.



Plano 14



Plano 15

(En off) PRESENTADOR:

—... *un hombre de ciencia que intentó crear un ser vivo sin pensar que eso sólo puede hacerlo Dios.*

Por corte, un plano general del público mirando atentamente la pantalla y escuchando las palabras del PRESENTADOR. Los niños están situados en las primeras filas.

En profundidad, el proyector de cine delante de la puerta de madera de acceso a la sala.

Corta de nuevo al plano medio del PRESENTADOR, que continúa su alocución, de pie, con las manos entrelazadas.



Plano 16



Plano 17

(En off) PRESENTADOR:

—... *Es una de las historias más extrañas que hemos oído,*

Un nuevo corte, con un plano de recurso de tres mujeres del pueblo que atienden con gesto serio a lo que están viendo y escuchando. La cámara se ha

situado escorzada hacia la izquierda, en ligero contrapicado, para mostrar su mirada fija en la pantalla. Detrás, el proyector de cine.

Por corte, otro plano de recurso del rostro de dos mujeres, realizado desde el ángulo contrario. Las dos miran absortas hacia la izquierda.



Plano 18



Plano 19

(En off) PRESENTADOR:

—... *trata de los grandes misterios de la creación, la vida y la muerte.*

Otro corte para mostrar a las dos niñas protagonistas de *El espíritu de la colmena*, desde una toma escorzada hacia la izquierda y en ligero contrapicado. Las dos niñas atienden a la pantalla mirando hacia la derecha. En profundidad, la luz del proyector de cine, en medio de dos mujeres ataviadas con pañuelo negro.

Corta a otro plano de recurso de dos niños, realizado desde el ángulo contrario, que miran hacia la izquierda.



Plano 20



Plano 21

(En off) PRESENTADOR:

—... *Pónganse en guardia, tal vez les escandalice,*

De nuevo, por corte, un primer plano lateral de un hombre con boina, girado hacia la izquierda que enciende un cigarrillo, en tanto que la voz del PRESENTADOR sigue desgranando su discurso sobre la película de James Whale.

Corta a otro detalle de los espectadores mirando hacia la pantalla, realizado desde el ángulo izquierdo. Una mujer atiende al maestro de ceremonias con los ojos muy abiertos.



Plano 22



Plano 22b

PRESENTADOR:

—... incluso puede horrorizarles. Pocas películas han causado mayor impresión en el mundo entero, pero yo les aconsejo que no la tomen... muy en serio.

Por último, un contraplano del PRESENTADOR, de pie, con las manos entrelazadas y terminando su alocución sobre la película, que abandona el escenario por el lado izquierdo del encuadre.

En la pantalla del cine de Hoyuelos queda una imagen en negro.

Se oye y el ruido repetitivo del proyector de cine.

Funde a negro.

ANÁLISIS

Los vecinos del pueblo entran en el local del ayuntamiento con las sillas que han traído de sus casas. Alguno llega incluso con el brasero para aguantar el frío. Poco a poco, van colocando sus asientos detrás de los niños, situados en primera fila. Por indicación del EMPRESARIO, se apaga la escueta bombilla que hay en la sala y se hace la oscuridad.

La luz del proyector de cine se refleja en la pared, pintada de blanco con un marco negro, a modo de improvisada pantalla. Las imágenes en blanco y negro de una película americana surgen en ese muro de piedra ante la mirada atenta de los lugareños, la mayoría campesinos.

La atención se centra en los espectadores, iluminados por la luz que refleja la pantalla. La banda sonora de la película, encabalgada sobre los planos del público, describe el aislamiento de los espectadores convocados en la proyección pública. El montaje de planos y contraplanos de los vecinos atendiendo al *raccord* de sus miradas, pone de relieve el encuentro individual con el cine en la oscuridad de la sala de proyección, en una suerte de ceremonial que sigue el orden y forma de las sesiones cinematográficas que tenían lugar en destartaladas salas de pueblo durante los años de la posguerra española.

Con un tratamiento cercano al documental, Víctor Erice pone en valor las imágenes del público avivadas por el sustrato de la ficción de la película *El doctor Frankenstein*, donde el PRESENTADOR enuncia con su prólogo un saber desconcertante, que advierte del misterio de la vida y la muerte.

Las caras absortas de los espectadores reflejan, como en un espejo, la narración inquietante y sugerente del maestro de ceremonias de una película llegada de muy lejos, como si estuvieran sumergidos en un estado de encantamiento.

2.3. Unidad dramática 2: El apicultor, Teresa, las niñas y el cine

Secuencia 4. El apicultor en el campo de colmenas

Secuencia 5: Teresa, de la carta a la estación

Secuencia 6: Fernando, del campo de colmenas a casa

Secuencia 7: Proyección de la película

Secuencia 4

(00:06:03–00:07:18)

Escena 1

Localización. Campo de colmenas. Exterior. Atardecer.

Duración: 00:06:03–00:07:18



Plano 23



Plano 23a

La imagen permanece en negro (cuatro segundos) en los que seguimos percibiendo el sonido de la proyección. Mediante un fundido encadenado, el ruido de un zumbido de abejas, procedente de un campo de colmenas, va ocupando la banda sonora y, a continuación, surge un primerísimo primer plano de un hombre (FERNANDO)¹⁶ con la cabeza cubierta por una caperuza de apicultor.

La rejilla de protección apenas deja ver el rostro del APICULTOR, que mira hacia abajo, concentrado en las tareas de manipulado de los panales.



Plano 23b



Plano 23c

¹⁶ Según se indica en el guión, pág. 38.

La proximidad de las abejas se hace presente gracias a los destellos vivos y rápidos que se suceden de manera intermitente en torno al hombre.

El ruido de un aventador anuncia la emanación de humo que aparece por la parte inferior del plano y vela el rostro del criador de abejas.



Plano 24



Plano 25

Corta a un plano de detalle de la mano del APICULTOR —protegida por un guante— accionando el fuelle de la fumarola de chapa de donde sale el humo.

Por corte, un plano de recurso de un panal de miel por donde transitan las abejas.

El zumbido de los insectos se mezcla con el sonido del fuelle del APICULTOR, que sigue proyectando humo sobre la aglomeración confusa de las obreras que se desplazan a sacudidas.



Plano 25a



Plano 26

La humareda atenúa la luminosidad de las celdillas hexagonales amarillas de cera que conforman la retícula del panal.

Corta, de nuevo, al primerísimo primer plano del APICULTOR, absorto en las tareas de crianza de las abejas.



Plano 26a



Plano 27

Por corte, un plano de detalle de una colmena donde se proyecta la sombra de FERNANDO al despegar con una palanca los cuadros móviles de los panales.



Plano 27a



Plano 27b

El APICULTOR eleva el panal. La cámara realiza un movimiento vertical hacia arriba para mostrar el cuadro que el criador de abejas desplaza, extendiendo los brazos, en dirección a la altura de sus ojos.



Plano 27c



Plano 27d

A través de la retícula del panal, la sombra de FERNANDO siluetea entre los tonos dorados que deja pasar la luz del atardecer.



Plano 27e



Plano 27f

El movimiento vertical se detiene encuadrando al APICULTOR en un plano medio para mostrar el rostro del hombre contemplando el panal que tiene en sus manos. La posición de cámara se corrige realizando un desplazamiento en sentido opuesto abriendo el plano por la parte inferior del cuadro.

En profundidad, la línea del horizonte bordeada por unos cerros.



Plano 28



Plano 28a

Por corte, un plano subjetivo del panal que muestra lo que está viendo el personaje.

El APICULTOR voltea el cuadro con los panales amarillos para fijarse en el cúmulo de insectos que se desplazan por el anverso.

La toma se ha realizado desde detrás de FERNANDO, que mueve la placa a contraluz observando con detenimiento el discurrir de las obreras.

El zumbido de las abejas se hace más intenso.



Plano 29



Plano 29a

Un nuevo corte nos sitúa frente a un plano general del campo de colmenas donde trabaja el APICULTOR. Las colmenas de madera, situadas en hilera, discurren en profundidad sobre un terreno seco rodeado de encinas.

FERNANDO sigue ensimismado en la observación de los panales que tiene en las manos. Se da la vuelta para colocarlo en una colmena que hay a su espalda, momento en el que empiezan a sonar los acordes de piano de la banda sonora de la película, los mismos que comenzaron a escucharse con los títulos de crédito.

El ruido de las abejas se va desvaneciendo a medida que la música toma el primer plano sonoro.



Plano 30



Plano 30a

La escena corta otra vez al primerísimo primer plano del rostro del APICULTOR. Sobre la imagen de FERNANDO empieza a escucharse la voz en *off* de una mujer (TERESA)¹⁷.

¹⁷ Aclaración que figura en el guión de la película, pág. 38.



Plano 30b



Plano 30c

(En off) TERESA:

— *Aunque ya nada puede hacer volver las horas felices que pasamos juntos, pido a Dios que me conceda la alegría de volver a encontrarte.*

Las palabras de la mujer se encabalgan sobre el rostro del APICULTOR concentrado en la observación de las abejas¹⁸. Sus movimientos de cabeza atienden al cuadro móvil de la colmena que mantiene en sus manos.



Plano 30d



Plano 30e

(En off) TERESA:

— *... se lo he pedido siempre, desde que nos separamos en medio de la guerra.*

El hombre sigue trabajando, rodeado por los destellos de las abejas.

Corta a:

¹⁸ Poco sabemos de este personaje que dedica su tiempo a la cría de abejas. «Es un hombre alto, de unos cuarenta y cinco años, algo desgarrado, de expresión levemente ausente. La mirada, sin embargo, es viva, inteligente», según la esquemática descripción que figura en el guión de la película, pág. 46.

ANÁLISIS

El personaje del APICULTOR se presenta mediante fragmentos de su rostro, insertos en el zumbido de abejas procedente del campo de colmenas donde realiza trabajos de acondicionamiento de los panales. Su aparición, tras el fundido a negro de la pantalla del cine de Hoyuelos, donde se proyecta la película en blanco y negro *El doctor Frankenstein*, ha suscitado una relación de semejanza con la presentación del monstruo de *Frankenstein*.

Auspiciada por la contigüidad de ambas secuencias, «la presentación de *El doctor Frankenstein* más la presentación de Fernando configura la primera de las analogías Fernando/monstruo de *Frankenstein* que van a tener lugar a lo largo de la película. Analogía que nunca terminará de concretarse, pero que tampoco será negada» (Pena, 2004, pág. 69).

Por su parte, Carmen Arocena afirma que FERNANDO, caracterizado de APICULTOR, parece más un monstruo que un ser humano. «Su cuerpo se halla recubierto de guantes, caperuzas, etcétera, que remiten a los fragmentos de cuerpos humanos con los que ha sido construido el monstruo de *Frankenstein*» (Arocena, 1996, pág. 146).

La fragmentación es un recurso formal presente en todo el discurso de *El espíritu de la colmena*. Al fragmento de la proyección de la película *El doctor Frankenstein* en el cine de Hoyuelos le sucede la presentación de los personajes de los padres, FERNANDO y TERESA, que aparecen al mismo tiempo, pero lo hacen de manera fragmentada: del padre percibimos sólo una parte; su rostro medio oculto por la caperuza protectora; de la madre, la voz en *off* desgranando sus lacónicas palabras sobre una separación «en medio de la guerra», acompañadas por el tema fundador de la banda sonora.

Las palabras de TERESA se refieren a una realidad desconocida y de la que el espectador está excluido.

«En *El espíritu de la colmena*, la elipsis es un recurso formal que está muy presente. La usé mucho, hasta el punto de que forma parte de la columna

vertebral del estilo. Creo que en esta elección influyó el hecho de que en mi trabajo tomara como divisa el famoso ‘menos es más’ de Mies van der Rohe» (Erice, 2005, pág.464).

Cuando Fernando Fernán-Gómez leyó el guión de *El espíritu de la colmena*, no entendió nada. No comprendió ni el personaje que iba a interpretar —el de FERNANDO, un escritor-apicultor que vive con su mujer y sus dos hijas en un pequeño pueblo de Castilla hacia 1940—, ni tampoco la historia que se quería contar. El actor se lo explicó con toda franqueza al productor de la película, Elías Querejeta, para que se lo hiciera saber al director (Criterion Collection, 2006).

La incertidumbre de Fernán-Gómez era muy razonable, pues poco sabemos del APICULTOR a través de la lectura del guión, y escasas son las referencias al carácter del personaje o a sus datos biográficos, a no ser por observaciones tales como que se trataba de «un hombre alto, de unos cuarenta y cinco años, algo desgarrado, de expresión levemente ausente. La mirada, sin embargo, es viva, inteligente» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 46).

Los guionistas vivieron la posguerra española cuando eran niños y para ellos los mayores fueron con frecuencia «un vacío, una ausencia» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 144). Y así lo reflejaron en el guión; no pretendieron saber mucho más de los personajes de los padres y perfilaron sus figuras como si se tratara de sombras. En el contexto de la España de recién terminada la guerra civil, los guionistas presentan a los padres formando parte de un universo que se contempla desde la mirada de la infancia.

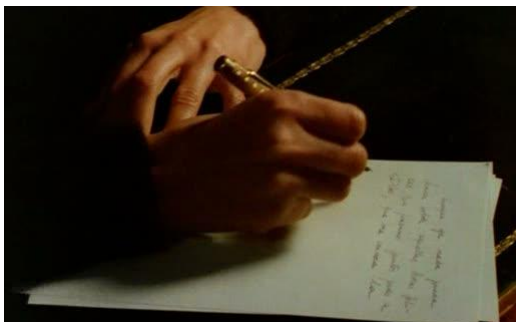
Secuencia 5

(00:07:18–00:10:33)

Escena 1

Localización. Ángulo junto a ventana. Casa del apicultor. Interior. Día.

Duración: 00:07:18–00:08:25



Plano 31



Plano 31a

(En off) TERESA:

—Y se lo sigo pidiendo ahora, en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir.

Un plano de detalle de las cuidadas manos de una mujer escribiendo una carta. La voz en off de TERESA continúa sobre los acordes de la banda sonora. Su mano izquierda está apoyada sujetando unas cuartillas sobre un tapete verde de cuero que hay en el escritorio. En la mano derecha la mujer sostiene la pluma con la que está escribiendo.



Plano 32



Plano 32a

(En off) TERESA:

—Salvo las paredes, apenas queda nada de la casa que tú conociste. A menudo me pregunto a dónde habrá ido a parar todo lo que en ella guardábamos.

Corta a un plano medio del perfil de TERESA en el escritorio.

Es una mujer rubia, que lleva el pelo recogido en un moño bajo. Su rostro elegante se concentra en la escritura, y su mirada pensativa se dirige hacia una ventana con celosía de motivos hexagonales, en la parte derecha del encuadre.

Los rayos dorados del atardecer se filtran por el ventanal e iluminan lateralmente a TERESA.

En el escritorio, muy próximo a las cuartillas, hay un vaso de cristal tallado que proyecta su sombra sobre el blanco del papel.



Plano 32b



Plano 32c

(En off) TERESA:

—No lo digo por nostalgia. Resulta difícil volver a tener nostalgia después de lo que nos ha tocado vivir en estos últimos años,

La mujer baja la cabeza y sigue aplicada a la escritura, mientras la voz en off va recitando el texto de una carta que está escribiendo. La melodía del tema fundador de la banda sonora de la película acompaña la voz interior de TERESA.

La cámara comienza un movimiento horizontal de izquierda a derecha rodeando al personaje. Lentamente y describiendo una trayectoria semicircular, el personaje se va aislando del espacio circundante.



Plano 32d



Plano 32e

(En off) TERESA:

—... pero, a veces, cuando miro a mi alrededor, y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza, algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida.

Poco a poco, el ventanal, en el lado derecho del cuadro y con los batientes de madera abiertos hacia el interior de la sala, va quedando fuera de campo.



Plano 32d



Plano 32e

—Ni siquiera sé si esta carta llegará a tus manos. Las noticias que recibimos de afuera son tan pocas y tan confusas.

El desplazamiento semicircular alrededor de TERESA se va cerrando hasta encuadrarla frontalmente.

La mujer, concentrada en los pensamientos que plasma en la cuartilla, vuelve a dirigir la mirada hacia el ventanal, en fuera de campo. La cálida luz de la tarde se refleja en su cabello rubio y sobre el rostro, en contraste con el

fondo pardo que rodea a la mujer, en actitud contemplativa y sin otro gesto que el de la introspección en su semblante.



Plano 32f



Plano 32g

(En off) TERESA:

—Por favor, escribe pronto, que sepa que aún vives. Recibe todo el cariño de Teresa.

En la soledad de sus pensamientos, TERESA concluye el texto firmando la misiva, sentada en el escritorio de su hogar burgués, en una actividad que parece cotidiana.

Corta a:

Secuencia 5

Escena 2

Localización. Carretera que se pierde entre los campos. Exterior. Día.

Duración: 00: 08:25–00:08:38



Plano 33



Plano 33a

Un plano general de una carretera que se pierde entre los campos. TERESA, montada en una bicicleta, aparece por la parte inferior del encuadre y en mitad del camino solitario. La mujer discurre por ese camino, cuesta abajo, dejándose llevar sin pedalear.

La toma, realizada desde una posición fija, recoge la trayectoria de la bicicleta hacia la lejanía en una parda tarde de invierno, con dominio de colores verdes y grises. Vemos al personaje de espaldas; ya que la cámara se ha ubicado detrás de él, de cara a la línea del horizonte.



Plano 33b



Plano 33c

En profundidad, una hilera de álamos que llega hasta la linde de la carretera en la parte izquierda del encuadre; a la derecha, matorrales dispersos y algunos terrenos de labranza.

En el paisaje solitario se oye el engranaje de la bicicleta y una cadencia de flauta procedente de la banda sonora.



Plano 33d



Plano 33e

La música cesa y el ruido mecánico de la bicicleta se oye acompañado por el batir de una ligera brisa que resuena en la inmensidad del paisaje castellano por donde se eclipsa la figura de TERESA.

Corta a:

Secuencia 5

Escena 3

Localización. Andén de estación rural. Exterior. Día.

Duración: 00: 08:38–00:10:33



Plano 34



Plano 34a

Un plano general de la parte trasera de una estación de ferrocarril muestra la llegada de una locomotora. El sonido del tren aproximándose se escucha sobre la tenue brisa del viento. Un arbusto se balancea en el borde derecho del encuadre.

La máquina de vapor aparece en profundidad, en perspectiva frontal paralela, humeando en dirección al punto de vista. La línea del horizonte, conformada por los postes del tendido eléctrico y los árboles, delimita el punto de fuga, ligeramente escorzado hacia la izquierda.

TERESA entra en campo por la derecha, montada en su bicicleta.



Plano 34b



Plano 34c

La mujer se aproxima a una pequeña caseta, junto a la edificación de la estación rural donde se aloja el vestíbulo, que, situado en la parte izquierda del cuadro, se muestra parcialmente. Al pie del edificio, con portada de madera y cuartos de cristal, hay una acera pavimentada y una estructura de hierro de tres vanos donde quedan algunas ramas de arbustos trepadores que ahora no tienen hojas.



Plano 34d



Plano 34e

Cuando la mujer y la locomotora están casi a la misma altura, la cámara inicia un *travelling* hacia la izquierda siguiendo la trayectoria del personaje. TERESA llega de frente pasando bajo la pérgola de sarmientos.

El tren queda en fuera de campo, oculto tras el viejo edificio.

La mujer frena y se baja de la bicicleta con prisa



Plano 34f



Plano 34g

TERESA, de perfil, deja su bicicleta de paseo apoyada en una pared, junto a un banco.

La mujer lleva un atuendo invernal. Va vestida con un chaquetón marrón de ante con piel en el cuello, falda hasta debajo de la rodilla en tonos azulados

y unas botas de media caña, también marrones y con vivos blancos en la parte superior. Las medias son de color oscuro.



Plano 34h



Plano 34i

TERESA mete la mano en el bolsillo izquierdo del chaquetón comprobando que lleva todo lo que necesita. Dirige su mirada hacia un punto indeterminado con dirección al suelo, como pensando en lo que va a hacer.

El ruido de la locomotora va adquiriendo presencia sonora a medida que el personaje se va aproximando al andén. A continuación, se oye el traqueteo de la máquina irrumpiendo ya en la vía.



Plano 34j



Plano 34k

El *travelling* nos conduce hacia los raíles del ferrocarril, en las proximidades del apeadero. Junto a la puerta principal de acceso al vestíbulo, colocado en la parte alta de la pared, está ubicado sobre un soporte negro el reloj de la estación. Es uno de esos relojes de doble cara que se colocan en exteriores. La esfera es blanca, con los números romanos de color negro, y marca las 18:20 horas.

La locomotora va reduciendo velocidad y se aproxima con su humareda negra hacia la mujer que espera ya junto a la vía. Al lado de TERESA, un factor del ferrocarril con gorra de plato y traje oscuro tiene un banderín rojo en la mano, aunque no hace ninguna señal con él.

En la estación, poco concurrida, un grupo de viajeros con maletas se acerca al andén.



Plano 34l



Plano 34m

Concluido el *travelling*, volvemos a ver a TERESA de espaldas. La cámara se ha colocado detrás del personaje, de nuevo frente a la línea del horizonte. La toma, ejecutada desde una posición fija, recoge la trayectoria del tren llegando a la estación¹⁹.



Plano 34n



Plano 34ñ

La locomotora es negra, con la topera frontal en color rojo donde puede leerse RENFE.

¹⁹ Con un encuadre similar a la imagen primitiva de los Lumière en *La llegada del tren a la estación de la ciudad*. Los hermanos Lumière presentaron el cinematógrafo en 1895 con la proyección de las películas *La salida de los obreros de la fábrica* y *La llegada del tren a la estación de la ciudad* en el Salón Indien del Gran Café de París.

La mujer vuelve a echarse mano al bolsillo para comprobar si lo que lleva sigue ahí. Espera a que la máquina de vapor se detenga.

El ruido de la locomotora y la humareda van creando una atmósfera densa. TERESA comienza a andar en dirección hacia los vagones que continúan detrás de la cabecera del tren hasta que se sumerge en la estela de vapor generada por la combustión de la máquina, como si se adentrara en un banco de niebla.



Plano 34o



Plano 35

La mujer desaparece en la nebulosa. La máquina negra ocupa la parte izquierda del encuadre; a la derecha queda la figura solitaria del empleado del ferrocarril, también de riguroso color oscuro, separado del tren por el bordillo del andén y la blanca humareda.

La escena corta a un plano medio de TERESA prácticamente oculta entre el humo. Su silueta —que desaparece por momentos— está en movimiento, velada por el telón de vapor generado a su alrededor.



Plano 35a



Plano 35b

La presencia del personaje se va haciendo visible a medida que se va acercando a la posición de cámara, escorzada hacia la derecha.

Desconocemos a dónde se dirige la mujer; aunque parece que se trata de algún camino ya transitado por la determinación y la decisión con que conduce sus movimientos.



Plano 35c



Plano 35d

El ruido del tren se mezcla ahora con algunas voces del público que ha acudido a la estación, aunque el cuadro sólo recoge a TERESA, que saca un sobre blanco de su bolsillo y lo deposita en el buzón del vagón correo, no sin antes volver a mirarlo para comprobar que se trata de la carta que quiere enviar. Lleva las manos protegidas con guantes de lana de color gris.



Plano 35e



Plano 35f

La mujer se acerca al borde del andén e introduce el sobre en la abertura de la estafeta ambulante ayudándose de las dos manos.

Retrocede sobre sus pasos dirigiéndose al apeadero y vuelve la cabeza para ratificar que la carta ha quedado dentro.

A continuación, mete las manos en los bolsillos y se queda mirando hacia el vagón para esperar la salida del tren.



Plano 35g



Plano 35h

En las proximidades del andén, TERESA lejos ya de la humareda, mira hacia la derecha, en dirección al tren. Detrás, se encuentra la puerta abierta de acceso al vestíbulo. El reloj de la estación marca las 18:20 horas y, a su lado, un operario tira de una cuerda para accionar la campana de aviso de salida del tren.



Plano 36



Plano 37

Por corte, un plano medio corto de un pasajero que está mirando por la ventanilla. Es un soldado joven que lleva un gorro de pico verde caqui con borla roja y guerrera del mismo color. El personaje está enmarcado en la moldura de madera de la ventanilla. En su rostro se refleja el edificio del apeadero y las ramas de los árboles que hay enfrente. La mirada desvaída del soldado se dirige hacia TERESA.

Se oye la sirena de salida del tren.

Corta a un plano medio corto de TERESA contemplando al soldado.



Plano 37a



Plano 37b

A continuación, suena el silbato de partida de la locomotora y la mujer mira hacia la izquierda en un gesto de no poder mantener la mirada. Después, vuelve el semblante para mirarlo.



Plano 38



Plano 39

Corta al joven militar para mostrar lo que está viendo TERESA. El convoy empieza a partir lentamente.

Por corte, otra vez, la mujer mirando hacia los vagones de pasajeros.



Plano 40



Plano 40a

De nuevo un corte nos sitúa ante la mirada de TERESA, testigo del paso de los vagones que se mueven en dirección hacia la izquierda. El rostro de un

hombre dormido, recostado sobre su mano derecha y de perfil, al otro lado de la ventanilla, también en un plano medio corto.

Separado por el borde de madera de la ventanilla, otro hombre, que está sentado en el mismo compartimento del tren y mirando hacia la izquierda, se mueve con el tren. Su silueta, tomada en plano medio corto, está inmersa entre las líneas del ramaje proyectado en el cristal y el ruido de la locomotora



Plano 40b



Plano 40c

Después aparece una mujer, dormida, con la cabeza apoyada en la ventanilla del siguiente departamento y recostada hacia la derecha.

Por último, la cámara recoge el paso del viajero que se encuentra sentado enfrente de la mujer. El hombre tiene la mirada perdida en dirección hacia la izquierda y parte del rostro en fuera de campo. A su lado, en profundidad, una mujer mayor con pañuelo en la cabeza se encuentra apoyada en la ventanilla que da a la parte interior de la vía



Plano 41



Plano 42

Corta de nuevo a TERESA, que continúa mirando el paso el convoy desde el andén.

Otro corte nos emplaza detrás de TERESA ante el paso —ya a marcha más rápida— de dos coches de pasajeros con balconcillo.



Plano 42b



Plano 43

La mujer se gira hacia la izquierda y sale de campo.

El siguiente corte es un plano de conjunto de la estación, realizado desde una posición de picado, donde se muestra la salida del tren desde la parte de atrás del convoy.

En primer término aparecen los vagones de cola y, en último término, de nuevo en perspectiva frontal, la locomotora de vapor que se adentra en los campos con su humeante chimenea y al son de su traqueteo.



Plano 43a



Plano 43b

En el andén, de espaldas, TERESA sigue su camino en dirección al costado del vestíbulo, quizás en busca de su bicicleta.

La estación se va quedando desierta.



Encadenado

Mediante un fundido encadenado, la imagen de la estación se va desvaneciendo en un primerísimo primer plano de las manos del APICULTOR cubiertas por los guantes de trabajo. A ambos lados del plano de conjunto de la estación pueden verse en transparencia dos grandes guantes que parecen engullir al tren todavía en movimiento. La estación se disuelve en el nuevo plano en una atmósfera de irrealidad.

ANÁLISIS

El personaje de TERESA se presenta mediante los fragmentos sonoros de su voz interior, pertenecientes a una carta que escribe en su casa junto a una ventana. El empleo de la voz en *off* hace que todo el peso de la acción recaiga en la primera persona, al igual que sucede en la poesía lírica²⁰.

Aunque la carta no vaya dirigida al APICULTOR, el sentido de las palabras que escribe TERESA está diferido hacia él por su contigüidad en el discurso. La selección y combinación de palabras conforman el rasgo indispensable inherente en cualquier fragmento poético, según Roman Jakobson.

«La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y la desemejanza, la sinonimia y la antinomia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia, se basa en la contigüidad. La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación» (Jakobson, 1981, pág. 360).

La misiva es portadora de una información que por proximidad se transfiere al personaje de FERNANDO. Así, la carta se convierte en un referente con noticias sobre el tiempo y el lugar donde transcurre la acción y sobre el sentimiento interiorizado de sus personajes. Un escrito abierto a la participación del espectador de *El espíritu de la colmena*, pues a través de él sabe que el tiempo histórico es el de los años posteriores a la guerra civil: «desde que nos separamos en medio de la guerra», dice TERESA.

Por las palabras de la mujer sabemos que la guerra ha convertido a los personajes en seres ausentes, que sólo son capaces ya sobrevivir: «en este rincón donde Fernando, las niñas y yo tratamos de sobrevivir [...] descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas, y al mismo tiempo tanta tristeza [...]

²⁰ Según Roman Jakobson, la lírica, orientada a la primera persona, está íntimamente ligada con la función emotiva (Jakobson, 1981, pág. 359).

algo me dice que quizás con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida», añade.

En la soledad de sus pensamientos, TERESA pronuncia las palabras más dramáticas: «escribe para que sepa que aún vives». Dirigidas a un destinatario desconocido por el espectador.

La mujer que escribe una carta

La figura de TERESA, representada como la mujer que escribe una carta y expresada esquemáticamente como una imagen del vacío de los padres en la memoria de los guionistas, remite a la pintura de Johannes Vermeer van Delft, artista holandés del siglo XVII que retrató, en al menos seis de sus cuadros, a damas escribiendo o leyendo cartas en interiores domésticos de la burguesía de los Países Bajos.

En la mayoría de estas escenas de la vida cotidiana, los protagonistas están pintados de perfil o con la cabeza baja. La mirada huidiza de TERESA y su falta de expresión facial indican que está absorta en sus pensamientos. El movimiento de cámara que rodea a la mujer, la aísla del espacio circundante, como si se tratara de una figura pintada en un cuadro.

«Lo que comparten todas las lectoras y escritoras de Vermeer es la misma actitud absorta en sus respectivas cartas, y, por tanto, la misma capacidad para la reflexión. Vermeer transmite con gran sutileza pictórica la concentración con la que cada una de estas mujeres se entrega a su actividad, como si sus cuidadosas composiciones fuesen metáforas de la actividad mental de las figuras» (Westermann, 2003, pág. 84).

La introspección de TERESA termina cuando parte en bicicleta hacia la estación de tren por la carretera solitaria que se pierde entre los campos. Parece ser uno de los pasos que circundan el pueblo, semejante al mostrado en la llegada de la camioneta al cine a Hoyuelos. La cámara permanece estática en las dos escenas y registra el movimiento de los personajes. La trayectoria de la camioneta del cine y la de la bicicleta de TERESA se perciben como partes de un itinerario circular que completa el espectador de manera

intuitiva, ante la ausencia de puntos de referencia concretos para situarlas en el espacio de la narración.

En la estación, la mujer echa la carta en el vagón correo y se queda en el andén esperando su partida. Cuando suena el silbato, TERESA no puede mantener la mirada de un soldado que la observa desde la ventanilla de su compartimento, aunque después vuelve el semblante para mirarlo. Las palabras en *off* de su carta reverberan entonces en la conciencia del espectador, que establece una relación entre la mujer y el soldado, como figuras en el paisaje moral de la posguerra.

«Yo diría que en la película el ámbito histórico se halla interiorizado, sumergido dentro de una perspectiva en cuya base existe un desdoblamiento fantástico de lo real; lo cual no impide que, a partir de esa perspectiva, y a través fundamentalmente del subconsciente del espectador, pueda decantarse el sentimiento, la respiración de un tiempo determinado» (Erice, 1976, pág. 147).

Mientras el tren se aleja de la estación, la imagen se disuelve en una atmósfera de irrealidad ante el primerísimo primer plano de los grandes guantes del APICULTOR que parecen engullirla mediante el fundido encadenado. La contigüidad de las dos imágenes vuelve a asociar a los personajes de los padres aislados en sus respectivos mundos, pero comunicados en un plano metafórico.

Secuencia 6

(00:10:33-00:16:10)

Escena 1

Localización. Campo de colmenas. Exterior. Atardecer

Duración: 00:10:33-00:11:43



Plano 44



Plano 44a

La mano derecha del APICULTOR surge en primerísimo primer plano. Cubierta por el guante de trabajo, saca un reloj de bolsillo con leontina del bolsillo interior del guardapolvo.

La cámara está situada frente al APICULTOR.

Se oye el ruido producido por el movimiento de los eslabones metálicos de la cadena plateada del reloj; a continuación, el ambiente sonoro se puebla de un zumbido de abejas que se hace notar entre el canto de los pájaros.



Plano 44b



Plano 45

FERNANDO abre la tapa del reloj²¹ y la melodía²² de la cajita de música comienza a sonar.

Corta a un primerísimo primer plano del APICULTOR que tiene la cara cubierta por la rejilla de la caperuza protectora. Sus ojos miran hacia abajo.



Plano 46



Plano 46a

Por corte, un plano de detalle de las manos sujetando el reloj para mostrar lo que está viendo el personaje. En la esfera blanca, las agujas marcan las 13:00 horas.

FERNANDO cierra la tapa y la melodía cesa. A continuación, guarda el reloj en el interior del guardapolvo.



Plano 47



Plano 47a

²¹ Es un modelo de reloj de bolsillo musical denominado Saboneta. En este modelo la música empieza a sonar cuando la tapa del reloj está abierta.

²² «Es una simple música de archivo. Ni siquiera conozco el nombre de su autor. Podría ser mejor. Pero no tiene ninguna pretensión de constituirse en 'mensaje'» (Erice, 2011).

Corta a un plano general del APICULTOR en el campo de colmenas. La cámara se ha situado frente al recolector de miel, que aparece, de pie, ataviado con la caperuza blanca sobre el guardapolvo de color gris.



Plano 47b



Plano 47c

El hombre se encuentra rodeado por las colmenas de madera, alojadas bajo una pequeña ladera. El APICULTOR coloca con esmero y meticulosidad la tapa sobre el cajón donde parece haber terminado de arreglar los panales.

En profundidad, el terreno seco y la pendiente de una ladera donde crecen dos encinas.



Plano 47d



Plano 48

FERNANDO sale de campo por la derecha del encuadre.

Otro corte para mostrar al personaje en un plano general, en mitad de las dos filas de colmenas situadas en paralelo.

El recolector de miel, que aparece por primera vez de cuerpo entero, se acerca andando de frente hacia la posición de la cámara mientras se va quitando los guantes. Es un hombre espigado y lleva los pantalones metidos en las botas de trabajo.

En profundidad, el recorte de los cerros plateados bajo la luz del atardecer.



Plano 48a



Plano 48b

El APICULTOR se quita la caperuza protectora con la mano derecha y seguidamente se arregla el pelo. Tiene el cabello largo, de color rubio anaranjado, separado por prominentes entradas.



Plano 48c



Plano 48d

El personaje se va acercando a la posición de cámara hasta que se detiene a encender un cigarrillo. Encuadrado en un plano medio largo, se coloca la caperuza y los guantes de trabajo bajo el brazo izquierdo para poder prender la cerilla.

Aparenta alrededor de 45 años. Tiene la piel clara y sonrosada propia de los pelirrojos, y las cejas, rubias y muy pobladas. La expresión esquiva de su cara se ve acrecentada por las arrugas del entrecejo. Su mirada parece estar ausente, concentrada en alguna reflexión que le impide desviar su pensamiento.

El APICULTOR sale de campo por la izquierda del cuadro.

Corta a:

Secuencia 6

Escena 2

Localización. Plaza del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:11:43–00:12:27



Plano 49



Plano 49a

(En off) DOCTOR FRANKENSTEIN (al monstruo):

— *¡Siéntate, siéntate!*

(En off) DOCTOR FRANKENSTEIN (al profesor):

— *Ha visto..., ya ve que entiende ¡Fíjese!*

(En off) (RUIDO DE PASOS)

Un plano general de la pequeña plaza sin pavimentar. La toma, realizada desde una posición de cámara escorzada hacia la izquierda, muestra la fachada del edificio del cine ocupando todo el encuadre. En la puerta, dos hombres vestidos de oscuro y con boina.

El cartel anunciador de la película *El doctor Frankenstein* está colgado en la fachada junto a otro tablón de anuncios sin afiche.

El ruido del motor del proyector de cine y el sonido de la película²³ llegan hasta la plaza.

²³ Se trata del momento en el que el *Doctor Frankenstein* muestra al *Doctor Waldman*, su antiguo profesor de medicina, cómo el monstruo da sus primeros pasos y responde a sus órdenes (minuto 30:31 de la película de James Whale).

El APICULTOR entra en campo de perfil por la derecha del encuadre. Su andar es lento y cauteloso. Lleva en la mano izquierda la caperuza blanca con la que ha estado trabajando en el campo de colmenas.



Plano 49c



Plano 50

Al pasar por delante del local de proyección, El APICULTOR detiene su mirada en el cartel anunciador de la película y saluda a los dos hombres que hay en la puerta.

Corta a un plano conjunto de FERNANDO y de un hombre del pueblo con boina y garrote que tira de un par de mulas. El criador de abejas mira con interés hacia la fachada del local. El ruido del proyector y la banda sonora de la película se escuchan con toda nitidez en la plaza.

La toma se ha realizado de espaldas a la puerta del edificio del cine y recoge al APICULTOR casi de frente. Detrás de él, la fachada de una casa, con dos ventanas y una puerta al pie de la pequeña calleja sin asfaltar. En la pared hay pintada en color rojizo una cabeza de un burro.



Plano 50a



Plano 51

Por corte, un plano subjetivo del cartel de la película.

El afiche tiene el fondo color rosa y las letras, de diferentes tipografías, en blanco y negro. En la parte superior izquierda hay una ilustración de la cabeza del monstruo de *Frankenstein*, con los rasgos esquemáticos del personaje que conocemos gracias a la película de James Whale: testa cuadrada, cabello negro, frente prominente, músculo frontal abultado —enmarcando unos ojos grandes y hundidos—, labios estrechos y cuello ancho con los dos tornillos que sirvieron para unir la cabeza a un cuerpo decapitado.

A la derecha de la ilustración, en caracteres blancos puede leerse el nombre del productor²⁴ traducido al castellano: «Carlos Laemmle presenta». Debajo de este rótulo y en letras negras de menor tamaño figura «El doctor» y, a continuación, el nombre «FRANKENSTEIN» —en diagonal y ocupando toda la parte central del cartel— en letras mayúsculas negras con sombras blancas.

En la parte inferior izquierda y también en letra capital, aunque de menor tamaño y en blanco, figuran las palabras «AUTOR DEL MONSTRUO». Debajo aparece el logotipo de los Estudios Universal, un globo terráqueo rodeado por un anillo, muy parecido a la representación del planeta Saturno. A la derecha podemos apreciar una mujer rubia vestida de blanco que yace inconsciente en una cama y que representa al personaje de Elizabeth, la prometida *del Doctor Frankenstein*²⁵.

En el borde inferior del cartel y enmarcado puede leerse «extraordinaria película UNIVERSAL».

²⁴ Carl Laemmle Jr, hijo del pionero de la industria cinematográfica Carl Laemmle, fundador de los Estudios Universal.

²⁵ La ilustración remite a la escena de la película en la que la mujer se desmaya cuando el monstruo irrumpe en su habitación el día de su boda.



Plano 52



Plano 52a

Corta a un plano de conjunto de FERNANDO contemplando el anuncio.

El ruido del proyector procedente de la banda sonora de la película permanece de fondo sonoro. A continuación escuchamos el sonido de la rueda de una carretilla que entra en campo por la derecha del encuadre, conducida por un agricultor —también vestido de oscuro— que acarrea unas balas de heno. En profundidad, dos mulas situadas detrás del APICULTOR.



Plano 52b



Plano 53

Por corte, la fachada del local de proyecciones, donde el criador de abejas se cruza con el agricultor.



Plano 53a



Plano 53b

La cámara se mantiene en posición fija y parece esperar a que los personajes salgan del encuadre.

El APICULTOR sale de campo por la izquierda y los dos hombres situados en la portada del cine permanecen en la misma posición, uno sentado en el poyete y, el otro, de pie.

El sonido del proyector de cine permanece de fondo sonoro de la escena hasta que el hombre de la carretilla sale de campo por la derecha.

Corta a:

Secuencia 6

Escena 3

Localización. Fachada de la casa del apicultor. Exterior. Día.

Duración: 00:12:27–00:12:51



Plano 54



Plano 54a

Un plano general de la fachada de una casa grande, solariega²⁶, de dos alturas, rodeada de una verja por la que se accede al jardín delantero.

La cámara se ha situado frente al edificio.

En el tejado hay dos chimeneas que se alzan sobre el azul del cielo. A la derecha de la casona se puede distinguir la torre de un campanario.

En el piso más alto hay cuatro balcones con vistas al jardín y a la puerta de hierro de entrada a la finca. En el muro de piedra y sobre el balcón situado frente a la puerta, un escudo de armas, y a su izquierda, un reloj de sol.

Empieza a sonar un toque campanas llamando a la oración.

EL APICULTOR, que surge por la parte inferior del cuadro y de espaldas al punto de vista, se dirige hacia la entrada de la casa. El criador de abejas abre la cancela produciendo un prolongado chirrido.

²⁶ Casa Palacio de Hoyuelos. Se trata de una construcción de piedras cárdenas del primer tercio del siglo XVI. Actualmente es una casa rural.



Plano 55



Plano 55a

Corta a un plano general del criador de abejas cerrando la puerta desde el interior del jardín. La toma se ha realizado frente al personaje, desde una posición de cámara escorzada hacia la derecha, de manera que se ven las viviendas y edificaciones situadas enfrente de la casona y la senda de tierra que conduce a la casa. A ambos lados del camino crece la hierba.



Plano 55b



Plano 55c

El APICULTOR avanza a pasos grandes y con cierto brío, como si quisiera llegar cuanto antes. La cámara inicia un movimiento panorámico horizontal de derecha a izquierda para seguir su trayectoria.

Ahora vemos al APICULTOR, de perfil, hacer una señal con la mano para llamar la atención de un perro que sale a su encuentro. Es un animal de caza, de talla media, de color blanco con manchas marrones, que da muestras de alegría saltando y emitiendo gruñidos ante la llegada de una persona conocida.

El APICULTOR se agacha y acaricia al animal con la mano derecha; en la izquierda lleva la caperuza blanca y los guantes de trabajo.

El movimiento panorámico horizontal concluye cuando los dos llegan a la señorial portada de madera de la casa, flanqueada por dos columnas rematadas con motivos platerescos. La puerta está abierta y entran rápidamente.

El repique de campanas sigue presente.

Corta a:

Secuencia 6

Escena 4

Localización. Zaguán. Casa del apicultor. Interior. Día.

Duración: 00:12:51–00:13:27



Plano 56



Plano 56a

Un zaguán al que se accede por la puerta de la calle. El APICULTOR y el perro traspasan el umbral del portón. La cámara se ha colocado en el piso superior, en picado y a contraluz. La luz natural entra por la puerta, por detrás del personaje, iluminando el vestíbulo y marcando fuertes contrastes. La barandilla y los escalones están en zona oscura.

El APICULTOR sube las escaleras a paso decidido. Sus pisadas resuenan en la pieza de entrada, de techos altos.

El repique de campanas cesa.



Plano 56b



Plano 56c

APICULTOR:

— ¡Teresa!

El APICULTOR llega al primer piso y pasa por delante de la cámara, que sigue su trayectoria en dirección hacia la derecha. Ahora la luz procedente de una puerta acristalada y de una ventana de obra —ambas dan al patio— ilumina el descansillo de la escalera.

Un robusto pasamano de madera cruza en diagonal desde el vértice inferior izquierdo del encuadre hasta la pared frontal.

El hombre se dirige a una estancia que hay a la derecha y que tiene la puerta entornada. A través de la abertura se puede apreciar la luz amarilla procedente de la habitación. El APICULTOR entra buscando a TERESA. Al ver que la mujer no está, apaga la luz encendida, cierra la puerta y sale a la terraza por la puerta acristalada. El perro va detrás.



Plano 56d



Plano 56e

APICULTOR:
— ¡Teresa!

En la terraza, una frondosa trepadora sobre la que se refleja la luz natural.

EL APICULTOR vuelve a llamar a la mujer sin éxito, dando la espalda al punto de vista.

Corta a:

Secuencia 6

Escena 5

Localización. Huerta. Casa del apicultor. Exterior. Día.

Duración: 00:13:27–00:13:52



Plano 57



Plano 57a

(En *off*) APICULTOR:

— ¡Teresa!

Un plano general de la parte trasera de la casa, dedicada a huerta y a corral. La cubierta principal, con tejas marrones, se recorta sobre el azul del cielo. La cámara se ha situado escorzada hacia la izquierda para recoger el ala del edificio al que da la barandilla de piedra del corredor de la primera planta.

Se oye el rumor del viento y el cacareo de las gallinas.

En primer término, MILAGROS, que está dando de comer a los animales. Lleva un pañuelo negro en la cabeza y va vestida con ropa de faena; con toquilla en tonos marrones, falda negra por debajo de la rodilla y un mandil del que saca el grano que le está echando a las gallinas.

Un poco más cerca de la casa, JOSÉ²⁷, agachado y partiendo leña. A su lado hay una sarmentera y varios cajones de colmenas.

²⁷ El marido de MILAGROS (la criada). Se encarga del cultivo de la huerta, según nota del guión, pág. 47.



Plano 57b



Plano 57c

APICULTOR:

— *Milagros, ¿ha visto usted a mi mujer?*

MILAGROS:

— *Me parece que salió hace un rato.*

APICULTOR:

— *¿Y las niñas?*

MILAGROS:

— *Están en el cine.*

APICULTOR:

— *¿Tiene usted algo para merendar?*

MILAGROS:

— *Algo habrá... Lo que tiene que hacer es comer a sus horas y no andar por ahí de imaginaria...*

El APICULTOR sale a la terraza. MILAGROS y JOSÉ se vuelven y lo miran para ver qué dice.

La mujer avanza unos pasos hacia la casa para hablar con el APICULTOR.

JOSÉ sigue observando sin decir nada.



Plano 57d



Plano 57e

La mujer empieza a andar, dando la espalda a la cámara, como para ir a poner algo de comer al APICULTOR, que ha entrado ya en la casa.

JOSÉ se agacha para seguir con su trabajo.

El viento mueve un arbusto situado a la derecha del encuadre y las gallinas cacarean y picotean en la hierba.

Corta:

Secuencia 6

Escena 6

Localización. Estudio del apicultor. Interior. Día.

Duración: 00:13:52–00:16:10



Plano 58



Plano 58a

Un plano general del amplio estudio del APICULTOR.

La cámara se ha situado frente a la puerta de entrada, en una posición escorzada hacia la izquierda y apuntando al vértice que conforman el tabique de la puerta y el muro lateral del despacho. Justo en la esquina podemos ver un perchero con un abrigo colgado; a su lado, una estantería de madera con libros y dos cajones pertenecientes a un escritorio que está situado delante de la librería.

La luz entra por una ventana ubicada en la pared lateral izquierda, fuera del encuadre, y confiere tonalidades doradas a la habitación.

Junto a la puerta hay otro anaquel con más libros y, orientado hacia la ventana, un sillón tapizado sobre el que se proyecta la luz amarillenta.

El APICULTOR entra en el estudio seguido por el perro y cierra la puerta. Deja los guantes de trabajo sobre una silla y coloca con esmero la caperuza blanca en el perchero. El criador de abejas se detiene especialmente en colocar la capucha en el saliente de la percha, de manera que quede colgada de cara a la estancia. El perro, a su lado, mira con atención y mueve la cola.



Plano 58b



Plano 58c

El APICULTOR se quita el guardapolvo y lo cuelga. A continuación, da una calada al cigarrillo que lleva entre los labios. La cámara hace un movimiento panorámico hacia la derecha para seguir al personaje. Ahora vemos al personaje, de perfil, coger una revista de la mesa del escritorio y ponerse las gafas de leer. En la pared, encima del mueble, en un cuadro con el fondo oscuro y el marco dorado, hay una pintura de motivo religioso.



Plano 58d



Plano 58e

El criador de abejas se coloca la revista debajo del brazo izquierdo y se frota las manos. Se dirige de nuevo hacia la derecha, donde observa agachado el interior de un cajón de madera²⁸. La cámara acompaña el movimiento del personaje hasta que éste se detiene dejando una parte del cajón fuera del encuadre. El APICULTOR se gira en dirección al sillón que hay en el lado izquierdo de la estancia pasando por delante de la cámara. Podemos ver ahora el cristal de la ventana con formas geométricas hexagonales.

²⁸ Se trata de una colmena de observación, provista de paredes de cristal, a través de la cual es posible estudiar cómodamente la vida cotidiana del enjambre, según aclara el guión, pág. 48.

Los pasos resuenan sobre la tarima de madera.



Plano 58f

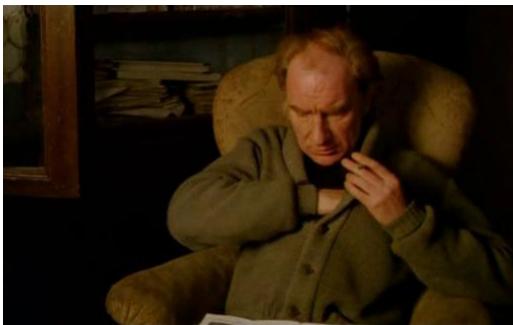


Plano 59

El hombre se sienta en el sofá y acomoda sus pies en un escabel. El perro deposita sus cuartos traseros junto a él, en una alfombra que decora el sitio de lectura. El APICULTOR desdobra la revista²⁹ para hojearla.

(En off)³⁰ DOCTOR WALDMAN:

— *Hay que eliminar a ese ser que ha creado... Hágame caso, puede ser peligroso...*



Plano 59a



Plano 60

(En off) DOCTOR FRANKENSTEIN:

— *Me sorprende usted... Dígame, doctor, ¿no ha deseado usted nunca hacer algo peligroso? ¿Qué pasaría si no fuéramos más allá de lo descubierto? ¿No ha ambicionado nunca mirar más allá...*

²⁹ En el guión se indica que es un ejemplar de *Mundo*; con la foto en su portada de un soldado del Tercer Reich en el frente de Stalingrado, pág. 48.

³⁰ Fragmento sonoro correspondiente al minuto 27:19 de la película *El doctor Frankenstein*, anterior al que hemos escuchado en la escena 2 de esta misma secuencia.

El APICULTOR se quita las gafas y las guarda en el bolsillo interior de su chaqueta de lana marrón. A continuación dobla la revista y hace ademán de levantarse, como si lo que está escuchando tuviera más interés.

Corta a un plano subjetivo para mostrar, a contraluz, el balcón con las vidrieras de celdillas amarillentas iluminadas por la luz exterior.

La cámara está situada detrás del personaje, que apenas puede distinguirse, ya que se encuentra en zona de sombra.



Plano 60a



Plano 60b

El APICULTOR se dirige, de espaldas, hacia el balcón. Su silueta se recorta sobre las celdillas amarillentas del cristal derecho.



Plano 60c



Plano 60d

Abre el batiente izquierdo —podemos divisar los tejados de las viviendas cercanas y oír el canto de los pájaros—, sale al exterior y se apoya en el cristal derecho para seguir la conversación entre *Frankenstein* y el *Doctor Waldman*. Parece que la casa del APICULTOR se encuentra muy cerca del cine donde se está proyectando la película.

El ruido del proyector de cine se oye en *off*.

(En off) DOCTOR FRANKENSTEIN:

— ... *de las nubes y las estrellas, o saber lo que hace crecer los árboles y cambiar las sombras en luz...*

La cámara, en un movimiento muy lento, se va acercando al personaje. Al llegar al borde la barandilla del balcón, se detiene.



Plano 60e



Plano 60f

(En off) DOCTOR FRANKENSTEIN:

— ... *Pero hablando así le llaman a uno loco. Ahora que si yo pudiera descubrir alguna de estas cuestiones, ¿qué es la eternidad?, por ejemplo, no me importaría absolutamente nada que me dijeran que estoy loco.*

(En off) DOCTOR WALDMAN:

— *Es usted joven. Le ha aturdido su éxito. Despierte ya y vea la realidad. Un demonio cuyo cerebro... hay que dar tiempo para que se desarrolle...*

(En off) DOCTOR FRANKENSTEIN:

— *Es un cerebro perfecto, doctor. Bueno, debe enterarse. Procede de su laboratorio...*

(En off) DOCTOR WALDMAN:

— *¡El cerebro robado de mi laboratorio era el de un criminal!*



Encadenado

La imagen del APICULTOR fumando en el balcón se va desvaneciendo, mediante un fundido encadenado, en el interior de la sala del cine de Hoyuelos.

ANÁLISIS

El fragmento de la banda sonora de la película de James Whale que se escucha en la plaza del pueblo al paso del APICULTOR, de regreso del campo de colmenas (escena 2), y el que éste oye después en su estudio, mientras hojea la revista (escena 6), no siguen el orden del filme americano. La sucesión de estos fragmentos ha sido modificada en *El espíritu de la colmena*, ya que primero se incluye la parte en la que el *Doctor Frankenstein* muestra a su profesor, el *Doctor Waldman*, los primeros pasos de la criatura que ha creado (acción que comienza en el minuto 30: 31 del filme de Whale) y, después, la advertencia del *Doctor Waldman* al *Doctor Frankenstein* de que ha utilizado el cerebro de un criminal en su experimento (un período anterior, que se inicia en el minuto 27:19 de la película americana).

«La sucesión de esos fragmentos de la película de James Whale probablemente está modificada, sobre todo en cuanto a su duración. Es un efecto del montaje. [...] Por otro lado, pensé que la mayor parte de los espectadores no recordarían con precisión el orden original de la película citada. Y que en todo caso esos cambios eran un detalle de importancia secundaria» (Erice, 2011).

De los fragmentos del camino que realiza el APICULTOR desde el campo de colmenas hasta su casa, donde se recluye a leer en el despacho, podemos extraer algunos rasgos de su personalidad y que sus actividades son bien distintas a las de los vecinos de Hoyuelos:

- Se dedica al cuidado de las colmenas y a la lectura, tareas que acomete con cierto ensimismamiento. En el colmenar, se detiene especialmente en la contemplación de la esfera de su reloj de bolsillo (durante 12 segundos).
- A su paso por delante del cine de Hoyuelos, caminando despacio y pensativo, el APICULTOR observa con mucho interés el cartel

anunciador de la película. En su trato con los campesinos del pueblo, es un hombre distante que apenas gesticula para saludar.

- Ya en su casa, pregunta a MILAGROS por TERESA y las niñas y si hay algo de merendar. Por el comentario de la criada, parece que su rutina es distinta a la acostumbrada en el pueblo. «Lo que tiene que hacer es comer a sus horas y no andar por ahí de imaginaria», le dice.
- En el estudio, el criador de abejas se detiene a mirar una colmena de observación que tiene allí instalada. De este interés por la contemplación de los insectos podemos inferir que su trabajo en el colmenar responde a una actividad intelectual más que a un medio de vida.

Secuencia 7

(00:16:10–00:19:36)

Escena 1

Localización. Sala de cine. Interior.

Duración: 00:16:10–00:18:16



Plano 61



Plano 62

El ruido del proyector nos lleva al interior del cine de Hoyuelos. La cámara se ha colocado en uno de los laterales de la sala y registra al público de perfil, atento a la pantalla pintada en la pared y emplazada fuera de campo.

En la oscuridad del recinto, el haz de luz procedente del foco ilumina los rostros de algunos de los espectadores ubicados bajo su trayectoria.

Por corte, un plano general de la pantalla del cine, donde vemos a un campesino que se despide de su hija MARÍA, una niña de unos seis años que sostiene un gato en sus manos.

La toma se ha realizado de frente, desde una posición ligeramente escorzada a la izquierda, y con una leve inclinación vertical que permite ver los bordes de la proyección. El público situado en las primeras filas ocupa la parte inferior del encuadre y está en zona oscura.

NIÑA:

— *¿Tardarás mucho, papá?*

PADRE:

— *No, no. Si Hans viene, dile que vuelvo pronto, ¿eh?*



Plano 62a



Plano 62b

NIÑA:

— *¿Por qué no te quedas a jugar conmigo?*

PADRE:

— *Tengo que hacer, nena. Juega tú con el gatito...*



Plano 62c



Plano 62d

— NIÑA:

— *Adiós, papá...*

PADRE:

— *Adiós y pórtate bien*

La cámara permanece en la misma posición mientras se sucede la escena³¹ de la cariñosa despedida entre la niña y su padre. Antes de decirse

³¹ En la película de James Whale, minuto 46:04.

adiós con la mano, el granjero —cubierto con un sombrero de fieltro— besa a su hija y le da un pellizco en la mejilla. La acción se desarrolla al pie de un lago, en las inmediaciones de una casa de labranza rodeada por una cerca de madera. Al fondo se divisan una importante cadena de montañas y vegetación de pastos altos.



Plano 63



Plano 64

Corta a un primer plano de las dos niñas protagonistas³², mirando hacia la derecha, pendientes de lo que está sucediendo en la película. La más pequeña, ANA (de unos seis años), en el extremo izquierdo del encuadre, expresa un gesto de máxima atención inclinando la barbilla hacia arriba. La mayor, ISABEL (de unos nueve años), a la derecha, atiende a la proyección con mayor distanciamiento. Detrás hay dos mujeres del pueblo con sendos pañuelos negros en la cabeza. En profundidad, se reflejan dos lentes del proyector de cine.



Plano 64a



Plano 64b

³² Las vimos por primera vez al comienzo de la proyección de *El Doctor Frankenstein* (Secuencia 3, escena 1).

Un nuevo corte nos sitúa en la pantalla del cine (los bordes de la pantalla de la sala han desaparecido). La niña protagonista de la película de James Whale se queda observando la partida de su padre desde detrás de la cerca de la casa y después se dirige, con su gatito y de espaldas a los espectadores, hacia la orilla del lago. La cámara realiza un movimiento panorámico de izquierda a derecha para mostrar al monstruo, de frente, abriéndose paso entre la maleza. El ser deforme se gira hacia la derecha.



Plano 64c



Plano 65

Corta a un plano medio de MARÍA en el momento en que se está volviendo hacia el público, alertada quizás por los ruidos del monstruo. La pequeña está agachada sujetando unas margaritas en su mano y mirando hacia la izquierda. Levanta los ojos como sorprendida por la figura que tiene ante sí, instante en el que intuimos se produce el encuentro de miradas entre la niña y el monstruo.

Un contraplano del público muestra a un niño que se tapa la cara con las manos en un gesto de premonición de peligro. A su lado se encuentra ANA, con rictus serio y sin perder de vista lo que está ocurriendo en la película.



Plano 66



Plano 66a

Por corte, de nuevo la pantalla del cine. Ahora vemos al monstruo, de espaldas, acercándose con pasos rudos e inestables a la niña, que continúa agachada y con los ojos fijos en lo que se le avecina. La pequeña ha apoyado el ramillete de flores muy cerca de su pecho, como si se protegiera de algún peligro intuido.



Plano 66b



Plano 66c

NIÑA (al monstruo):

— *¿Quién eres tú? Yo soy María...*

Inesperadamente, la pequeña se pone de pie, quizás impulsada por una mezcla de temor y de fascinación ante lo desconocido, y se dirige resuelta hacia el monstruo con las flores en la mano. La niña se muestra sonriente ante la criatura y confiada en que su ofrenda de amistad sea recompensada de la misma forma.



Plano 66d



Plano 67

NIÑA:

— *¿Quieres jugar conmigo?*

La escena del celuloide corta a un primerísimo primer plano subjetivo de lo que está viendo MARÍA: la cara de un hombre marcada por las cicatrices, de gesto doliente, con los ojos grandes rodeados por dos hematomas a modo de formidables ojeras.

Un contraplano del público presenta el rostro de ISABEL, en primer plano, mirando hacia la izquierda. Se está mordiendo los labios, signo de hostilidad ante el semblante del monstruo.



Plano 68



Plano 68a

Por corte, volvemos a la pantalla del cine de Hoyuelos. La niña y la criatura sellan su amistad cogiéndose de la mano. Juntos, y de espaldas a los espectadores, se dirigen hacia la orilla de la laguna. El monstruo, al que se le ha implantado por error «el cerebro de un criminal», y la niña se alejan como dos compañeros de juegos.



Plano 68b



Plano 69

NIÑA:

— *¿Te gusta que te dé una de mis flores?*

Corta a un plano medio de ANA junto al niño que está sentado a su lado. Ella atiende a la pantalla sin pestañear y levanta el cuello para superar su baja estatura y ver más allá.



Plano 69a



Plano 70

De nuevo, por corte, un plano de detalle de la mano del monstruo tomando la margarita que le entrega MARÍA. El gesto de generosidad de la niña ofreciéndole la flor está subrayado por la lentitud con la que la criatura consigue atenazarla con su movimiento torpe y mecánico.



Plano 71



Plano 72

En contracampo vemos la inquietud del rostro de ANA.

A continuación corta a la pantalla del cine.

Un plano medio corto del monstruo muestra a la criatura mirando la margarita que tiene en la mano. El ser deforme sonríe; parece indicar que quiere seguir con el juego.



Plano 72a



Plano 72b

NIÑA:

— *Ésta es para ti y ésta para mí...*

La película de James Whale corta a un plano de conjunto de los dos a la orilla del lago. Con torpeza, el gigantón se deja caer para quedar clavado de rodillas frente a MARÍA. La escena corta a un plano medio corto de la niña compartiendo las margaritas con el monstruo.



Plano 72c



Plano 73

NIÑA (arrojando una flor al agua):

— *Parece una barca... ¿Ves cómo flotan?*

Un nuevo corte de la película americana nos sitúa ante la criatura de laboratorio arrodillada examinando con detenimiento la mano de la niña; la toca con sus garras y la mira como si fuera la primera vez que tiene contacto físico con un ser humano.

A continuación, en contracampo, un primer plano de ANA observando la escena. Ahora aparece sola y mirando de frente. La luz que refleja la pantalla ilumina el rostro de la niña y marca un fuerte contraste con la oscuridad que la

rodea. Del semblante de ANA resaltan sus grandes ojos negros y la mirada dirigida hacia lo alto, hacia esas imágenes de la película que parecen inspirar y guiar su conocimiento en un momento crítico y decisivo.

En la cara de ANA advertimos un destello procedente de la pantalla; se trata de un cambio de plano de la película *El doctor Frankenstein*. Después, corta un plano de detalle de una flor flotando sobre las quietas aguas del lago.

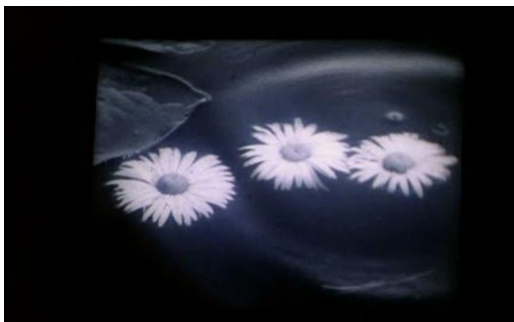


Plano 74



Plano 74a

MARÍA lanza otra margarita y, a continuación, el monstruo arroja la suya con su particular movimiento de hombre mecánico. La criatura ha comprendido que la regla del juego consiste en impulsar las flores para que vayan a caer a la laguna.



Plano 74c



Plano 75

Por corte, ISABEL, en primer plano, mirando hacia la pantalla. La composición es similar al último plano de ANA: la luz que refleja la pantalla ilumina el rostro de la niña.

No obstante, el gesto serio de ISABEL ante lo que está viendo demuestra una actitud más crítica que la de su hermana pequeña, prácticamente deslumbrada por el cine.



Plano 76



Plano 76a

Un último corte nos lleva a la escena del lago, donde MARÍA y la criatura continúan arrojando flores.



Plano 76b



Plano 76c

El monstruo mira sus manos temblorosas, sorprendido por una agitación que parece estar fuera de su control y confiado en que esa fuerza desconocida que las impulsa pueda permitirle seguir con el juego. En un acto de generosidad, la criatura dibuja una sonrisa en su rostro y tiende las manos hacia la niña, como si ese gesto fuera capaz de reprimir el arrebatado que se revela en sus manos.

Corta a:

Secuencia 7

Escena 2

Localización. Fachada del cine. Exterior. Día

Duración: 00:18:16–00:18:43



Plano 77



Plano 77a

Un plano general de la fachada del cine de Hoyuelos. La cámara se ha colocado frente al edificio, en una calleja de bajada cubierta por el barrizal.

En la calle solitaria se oye el sonido intermitente de un timbre. A continuación, TERESA, montada en su bicicleta, entra por la parte derecha del encuadre. La mujer pasa por delante de la portada del cine dando un pequeño rodeo para no meterse en la senda embarrada.

Ladra un perro y, a continuación, se oye en *off* el proyector de cine.



Plano 77b



Plano 77c

(En off)³³ PADRE (a María):

— *Quédate aquí María. Voy a echar un vistazo a las trampas; luego iremos al pueblo a divertirnos, ¿eh?*

La cámara permanece estática registrando el descenso de TERESA por la calleja, que baja acompañada por el ruido chirriante de su bicicleta.

A medida que TERESA se va aproximando a la posición de la cámara, el sonido procedente de la sesión de cine va perdiendo presencia hasta que se desvanece. La rodadura de la bicicleta sobre la tierra queda entonces como único referente sonoro de la escena.

La mujer sale por el extremo derecho del encuadre.



Plano 78



Plano 78a

Corta a la fachada de la casa señorial por donde habíamos visto entrar al APICULTOR³⁴. TERESA irrumpe en campo por la derecha, de espaldas a la cámara igual que lo hacía su marido. En esta ocasión, el batiente derecho de la verja de hierro está abierto y la mujer pasa montada en la bici sin detenerse; el sonido de los neumáticos presionando sobre la arena se hace notar.

³³ Fragmento de la película de James Whale anterior a la despedida del campesino de su hija MARÍA que hemos visto en el cine de Hoyuelos en la escena 1 de esta misma secuencia.

³⁴ Secuencia 6, escena 3.



Plano 78b



Plano 78c

La mujer sigue por la senda de tierra hasta que se baja delante de la portada de madera de acceso a la vivienda, se quita el pañuelo que lleva en la cabeza y, andando, transporta la bicicleta hasta el interior del zaguán.

La cámara permanece estática frente a la puerta hasta que TERESA entra en la casa.

Corta a:

Secuencia 7

Escena 3

Localización. Sala de cine. Interior.

Duración: 00:18:42–00:19:36



Plano 79



Plano 80

La sala de proyección. La cámara sigue ubicada en uno de los laterales registrando la estela del aparato óptico por encima de las cabezas de los espectadores. En esta ocasión, el reflejo luminoso procedente de la pantalla de cine es más débil y los rostros de los asistentes, que miran de perfil, se observan con menos claridad.

El ruido mecánico del proyector de cine se percibe entre los acordes de una música popular procedente de la banda sonora de *El doctor Frankenstein*.

Corta a un plano general de la pantalla del cine pintada en la pared. El campesino camina abatido con el cadáver de su hija (MARÍA) en los brazos³⁵. El hombre deambula con la mirada perdida soportando en sus brazos el cuerpo sin vida de la niña. Va avanzando sin destino aparente entre el jolgorio de los lugareños que va encontrando a su paso y en actitud de enseñar el cadáver de su hija.

³⁵ La acción se desarrolla en una calle, en mitad de las celebraciones previas al enlace matrimonial que va a producirse entre el *Doctor Henry Frankenstein*, autor del monstruo, y *Elisabeth*, su prometida.



Plano 81



Plano 81a

Por corte, el cine de Hoyuelos. Un plano medio de un grupo de niños dirigiendo sus miradas hacia la derecha. Uno de ellos se tapa los ojos con las manos para no ver. A su lado, otro de los chicos sonríe y, acto seguido, muda a un gesto serio, consciente de la gravedad de lo que está sucediendo en la película.



Plano 82



Plano 83

Corta a un primer plano de recurso de dos mujeres espectadoras que siguen el desarrollo de los acontecimientos con gesto circunspecto y atienden con la mirada hacia la izquierda.

Una de ellas, la de más edad, ocupa la parte izquierda del encuadre. Es una señora, de tez oscura y cejas pobladas, que lleva un pañuelo negro en la cabeza.

La otra, más joven y de más envergadura, muestra un semblante paralizado. Sus facciones están enmarcadas en el ángulo superior derecho del encuadre; su frente se encuentra fuera del cuadro.



Plano 83a



Plano 84

Otro corte nos lleva a la pantalla del cine. El campesino continúa su marcha en medio de la algarabía de la fiesta popular. A medida que avanza, va dejando atrás el gentío de aldeanos que celebran los festejos nupciales.

Corta a un plano medio de ANA. La niña está mirando hacia la izquierda, con la cabeza ligeramente inclinada hacia arriba en dirección a la pantalla. Su cara es el punto de interés principal en la composición del plano. A su derecha, y sentado delante, se encuentra otro niño con el semblante desenfocado; a la izquierda, el chico que está a su lado, ubicado en zona oscura y prácticamente en fuera de campo; detrás, la presencia de un adulto también sin nitidez.



Plano 85



Plano 86

Otro corte para mostrar un plano medio de ISABEL, mirando hacia la izquierda. La niña se muerde los labios y refleja esa actitud de sospecha que la caracteriza.

Corta otra vez a la película. El campesino sigue su fatídica travesía entre la multitud, en un caos sonoro donde se mezclan acordes de música folklórica, griterío y campanas repicando. En un gesto de máximo desamparo, el hombre

mira hacia arriba y busca en la lejanía un apoyo que le ayude a superar su dolor.



Plano 87



Plano 87a

Corta a ANA, en un plano corto frontal y mostrando mayor serenidad. Su semblante refleja cierta reflexión sobre lo que está viendo. Llama la atención de ISABEL.

ANA (a Isabel) (En voz baja):

— *Isabel*



Plano 88



Plano 89

ANA (a Isabel) (En voz baja):

— *¿Por qué la ha matado?*

Corta a ISABEL, que parece no escuchar.

De nuevo un plano de ANA, que se acerca hacia su hermana sin retirar los ojos de la pantalla.



Plano 90



Plano 91

A continuación, un plano corto de ISABEL que se muestra impasible.

De nuevo sin desviar la mirada de la proyección de la película, un plano corto de ANA preguntando a su hermana.

ANA (a Isabel) (En voz baja):

— *¿Por qué la ha matado?*



Plano 91a



Plano 91b

ISABEL (a Ana) (En voz baja):

— *Te lo diré luego*

Después ISABEL entra en campo por la derecha del encuadre para contestar a ANA. La hermana mayor sale del cuadro y la cámara permanece frente al rostro de ANA, con los ojos puestos en la pantalla.

Corta a:

ANÁLISIS

El encuentro de MARÍA y el monstruo a orillas del lago es la escena primordial del filme de James Whale que da origen al *El espíritu de la colmena*³⁶. En la labor de decantación para desarrollar el argumento, que tenía como tema al personaje literario de Mary Shelley recreado en la película *El doctor Frankenstein*, prevaleció la memoria cinéfila de Víctor Erice al evocar un Plano de la película en la que el actor Boris Karloff interpretaba a la criatura fantástica.

En este fotograma, que Víctor Erice tenía recortado en su mesa de trabajo y una de las imágenes más conocidas del filme —el encuentro de una niña con el monstruo—, «estaba contenido todo», afirmaba el director en la entrevista publicada con el guión de la película (Erice, 1976, pág. 141).

Pensar que un fotograma puede contenerlo todo es una idea que parte de un razonamiento mítico que se concreta en la representación del cinematógrafo como motor del discurso. Si entendemos el mito como «narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico que con frecuencia interpreta el origen del mundo o grandes acontecimientos de la realidad» (Real Academia Española, 2001, pág. 1516), podemos decir que un fotograma puede explicar un mundo o un gran acontecimiento. Y así interpretamos la relación original de ANA con el mito del cine, antes de saber que *Frankenstein* era una criatura literaria. Ese primer vínculo que establece ANA con el fantasma, marcado por la atracción y el desafío de enfrentarse ante una criatura de proporciones

³⁶ En los trabajos preliminares para la escritura del argumento se barajaron varias opciones, entre ellas la consideración del destino moderno de algunos mitos literarios y cinematográficos en vías de desaparecer. En esta primera estimación confluyeron dos circunstancias: Víctor Erice acababa de ver en televisión un ciclo dedicado al personaje de la película James Whale y había releído *Frankenstein o el Moderno Prometeo* (1818), de la narradora británica Mary Wollstonecraft Godwin, conocida por Mary Shelley, segunda mujer del poeta romántico y filósofo Percy Bysshe Shelley.

desconocidas, se produce en el interior de la sala de cine, en la oscuridad de la proyección, en un momento de su infancia. Se trata de una experiencia vital para una niña de seis años, que es capaz de asimilar lo que muestran las imágenes cinematográficas como percepción de la realidad y no como una ficción. Se plantea así una de las ideas capitales de la poética de Víctor Erice: entender el cine como una forma de conocimiento; como caudal de imágenes proyectado en la memoria colectiva de la generación de los niños de la posguerra española. A partir de esta premisa, que interpreta su propia naturaleza de cineasta, se vertebra un método de indagación que tiene su centro en la mirada primordial, en esa mirada de ANA en la oscuridad de la sala de proyecciones de Hoyuelos.

La mirada primordial

A partir de la escena primordial del filme de James Whale, el director español construye la escena primordial de *El espíritu de la colmena*, que no es otra que la de la verdad mostrada en la mirada de ANA viendo la película. El mejor momento que Erice ha filmado nunca, según afirma, pues revela la capacidad del cinematógrafo para registrar un acontecimiento real.

La organización de la escena mediante el montaje de planos de la película *El doctor Frankenstein* y contraplanos del público, ya centrados en el personaje de ANA, tejen una red de sentidos entre lo que se ve en la pantalla del cine de pueblo y los rostros de los niños que vemos en *El espíritu de la colmena* que no se alcanzan a desvincular. De hecho, en la descripción de la escena realizada en las páginas precedentes en muchas ocasiones el personaje de MARÍA se confunde con el de ANA: dos niñas de edad parecida que están viendo lo mismo.

«En el rodaje, la proyección de la película *El doctor Frankenstein* fue real, los actores y la figuración veían en directo sus imágenes. Es la única secuencia que rodé con dos cámaras. El operador de la película era Teo Escamilla, y se encargó de la primera cámara, la única insonorizada con un *blimp*, con la cual se hicieron los planos generales. Pero, simultáneamente, los primeros planos de las niñas viendo la película de James Whale los rodó Luis

Cuadrado con una segunda cámara. La víspera Luis me anunció que para el rodaje de la secuencia iba a traer una *Arriflex* suya, no insonorizada. La utilizó siempre a mano, mientras yo le iba guiando de un lado a otro del set, situándole frente al personaje que tenía que encuadrar, a la manera de un rodaje documental. Así fue como Luis captó ese plano extraordinario de Ana Torrent en el momento, crucial, en que descubre al monstruo por vez primera» (Erice, 2005, pág. 465).

La inserción de la escena de TERESA a su vuelta de la estación por corte, e inmediatamente después del juego del monstruo y MARÍA al pie del lago, ha sido justificada por los guionistas para atenuar el efecto de la elipsis provocada por la supresión de la acción del monstruo arrojando la niña al río, en vigencia del Código Hays³⁷ de censura.

Además, esta escena opera narrativamente como una coda para cerrar el itinerario iniciado por TERESA escribiendo la carta y que quedó en suspenso tras la partida del tren (Secuencia 5, escenas 1, 2 y 3).

La hija del cine

Las presencias anodinas de los espectadores, los detalles insignificantes de sus vestimentas cotidianas, la escasez de la pantalla y del recinto, los gestos tiernos y vehementes de niños y mayores, y esa predisposición ordinaria de entrega personal para ir al cine del pueblo a ver una película, conforman la faz cotidiana de la España de la posguerra que vivió el cinematógrafo como un rito semanal en el que participaba toda la familia, toda la comunidad. Se trata de una imagen recurrente del lenguaje poético de Víctor

³⁷ Los productores de *El doctor Frankenstein* eliminaron la acción del monstruo arrojando la niña al río. «Su ausencia, a nivel dramático, provoca una elipsis forzosa; elipsis que, al ser integrada por el montaje dentro de la continuidad visual de la película española, parecía desdoblarse acentuando la impresión de que algo importante se nos escamoteaba. Para paliar este efecto, y tratando de abrir otra perspectiva al punto de vista del espectador, se rodaron y montaron en este lugar dos planos de TERESA, de regreso de la estación, que pasa por delante del cine en bicicleta, sin detenerse, entrando finalmente en su casa», según nota del guión, pág. 49.

Erice para aproximarse a la realidad de su generación y en la que gravita la dualidad entre su profesión de cineasta y su experiencia infantil como espectador de cine.

En la oscuridad de la sala de proyecciones —en la que ANA aparece rodeada de sombras—, la niña descubre que las personas mueren y que algunos hombres pueden matar a otros. «¿Por qué la ha matado?», dice. Es allí donde surge la pregunta fundamental que ANA le hace a su hermana mayor, en mitad del pasatiempo del cine. En ese lugar —una improvisada sala en el ayuntamiento su pueblo— germina la cuestión esencial y es donde ANA construye su universo sentimental.

ANA es hija del cine, una figura³⁸ constitutiva del pensamiento poético de Víctor Erice y utilizada por el escritor de cine, crítico y ensayista Serge Daney³⁹ (*cinéphile*, *cinéfilms*: cinéfilo, hijo del cine). La cinefilia es una experiencia primordial que se vive en un momento de la infancia y que Daney usaba para describir «esa experiencia común que sigue a los grandes conflictos bélicos a través de la cual el adolescente, huérfano en su vida cotidiana de figuras paternas, busca en lo imaginario del cine las imágenes simbólicas capaces de religarle a la realidad, y se fabrica de este modo una identidad, se hace adulto definitivamente. [...] Al igual que Serge Daney, yo viví el cine, por primera vez, en los inicios de una posguerra que el tiempo convertiría en una de las más largas de este país» (Erice, 1995, págs. 75 y 76).

³⁸ «La figura es un adorno del estilo, el resultado de una voluntad de forma del escritor. El adorno puede afectar a las palabras con que se reviste el pensamiento y se constituyen así las figuras de palabras y las figuras de construcción (asíndeton, pleonismo, anáfora, epanalepsis, etcétera), o bien al pensamiento mismo, dando lugar a las figuras de pensamiento» (Lázaro Carreter, 1984, pág. 185).

³⁹ «Serge Daney (París, 1945-1992), sin duda el más valioso de su generación, cuya labor puede hoy ser comparada con la que en su día llevó a cabo el que fue uno de sus primeros maestros: André Bazin. Antiguo redactor jefe de *Cahiers du cinéma*, responsable durante varios años de las páginas de cine y televisión, a la par que editorialista en el diario *Libération*, el último año de su vida fundó la revista *Trafic*» (Erice, 1995, pág. 78).

2.4. Unidad dramática 3: Los misterios de la noche

Secuencia 8: Los secretos de las niñas

Secuencia 9: Las reflexiones del apicultor

Secuencia 10: El apicultor duerme sobre su escritorio y Teresa en la cama

Secuencia 8

(00:19:36–00:22:57)

Escena 1

Localización. Fachada de la casa del apicultor. Exterior. Atardecer.

Duración: 00:19:36–00:20:07



Plano 92



Plano 92a

Un plano general frontal de la fachada de la casa. Las dos hermanas irrumpen en campo por la parte derecha del encuadre, de espaldas a la cámara, igual que TERESA y el APICULTOR de vuelta al hogar, aunque ahora la toma se ha realizado desde más lejos.

Las niñas atraviesan corriendo por el jardín, tras rebasar la puerta abierta de la verja. Van vestidas iguales, con dos capas marrones que se mueven de un lado a otro por sus correteos. ANA e ISABEL regresan del cine jugando a la película, y trotando como si huyeran de alguien.



Plano 92b



Plano 92c

ANA e ISABEL:

— ¡Aah, aah...!

ISABEL:

— ¡Frankenstein!

— ANA e ISABEL:

— ¡Ay, ay...!



Plano 92d



Plano 92e

Las niñas brincan por la senda de tierra en mitad de un gran silencio. Sus pisadas y saltos en la arena se escuchan acompañados por los dramáticos gritos y chillidos de miedo que profieren. Las hermanas entran finalmente en la casa y cierran la portada de madera con un golpe que resuena en la quietud de los muros de piedra, en el atardecer de Hoyuelos.



Plano 92f



Plano 92g

(En off) ANA (Recitando de memoria):

— *Por la señal de la santa cruz, de nuestros enemigos...*

Mediante un fundido lento sobre la fachada de la casa, va cayendo la noche. La transición lumínica del tenue crepúsculo a la oscuridad se ve

acompañada por las luces que se encienden en tres de los balcones del piso superior. En el paisaje nocturno se escucha el ladrido de un perro.



Plano 293



Plano 293a

(En off) ANA (Recitando de memoria):

— ... *líbranos señor, Dios nuestro.*

Las luces de las habitaciones se apagan, momento en que la niña hace una pausa, para después terminar de recitar su oración a oscuras.

(En off) ANA (Recitando de memoria):

— *En el nombre del Padre, del Hijo, del Espíritu Santo. Amén.*

La cámara permanece estática frente al paisaje solitario, que queda en penumbra bajo la pálida luz de la luna.

Corta a:

Secuencia 8

Escena 2

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Noche.

Duración: 00:20:07–00:22:57



Plano 94



Plano 94a

(En off) ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *¿Dónde has escondido las cerillas?*

(En off) ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *En el cajón*

(En off) (RUIDO DE ABRIR UN CAJÓN Y DE PRENDER UNA CERILLA)

Un plano frontal de detalle de una mesilla de noche. En penumbra y, en el centro del mueble, se puede apreciar una palmatoria con la vela sin encender sobre un tapete de ganchillo.

A la izquierda, en el panel central de un tríptico religioso con el marco de madera dorado, una estampa de la Virgen María inspirada en la Inmaculada de Murillo; en las secciones laterales, otras dos reproducciones que no se perciben con nitidez.

A la derecha de la palmatoria hay un pequeño chimpancé de trapo.

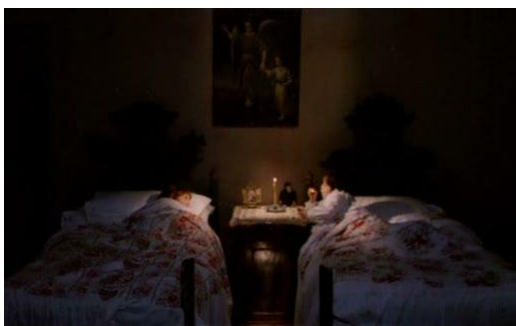


Plano 94b



Plano 94c

El destello irradiado por una cerilla ilumina el cuadro. A continuación, y por la derecha del encuadre, la mano de ANA con el fósforo prendido entra en campo para encender la palmatoria.



Plano 95



Plano 95a

Corta a un plano frontal de conjunto de la habitación. Las hermanas están acostadas en dos camas gemelas, separadas por la mesilla y por el cuadro de un ángel de la guarda que hay sobre ella. Las niñas están echadas de lado, mirando una hacia la otra. La tenue luz de la palmatoria, en el centro del encuadre, ilumina los semblantes de ISABEL y de ANA en la oscuridad del dormitorio; se crea un fuerte contraste entre los volúmenes iluminados y los ensombrecidos, de efecto similar al generado por la técnica artística del claroscuro, aunque en este caso las figuras centrales están iluminadas por una fuente de luz presente en el plano del cuadro.

ANA, que está mirando hacia la izquierda, apaga la cerilla de un soplo y coloca el embozo de su sábana mientras se acuesta.



Plano 96



Plano 97

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *Isabel*

ISABEL (a Ana) (EN VOZ BAJA):

— *¿Qué?*

Por corte, un primer plano del rostro de ANA, tapada hasta el cuello.

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *Cuéntame lo que me ibas a contar.*

ISABEL (En off) (a Ana) (Susurrando):

— *El qué...*

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *La película...*



Plano 97a



Plano 98

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *Ahora no, mañana.*

ANA (En off) (a Isabel) (Susurrando):

— *Ahora, me lo has prometido.*

Otro corte muestra un primer plano de ISABEL, con los ojos cerrados y también tapada hasta el cuello.



Plano 99



Plano 99a

ANA (En off) (a Isabel) (Susurrando):

— *¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué luego lo matan a él?*



Plano 100



Plano 101

Otra vez, el rostro de ANA. Tras una pausa, vuelve a preguntar.

Un nuevo corte nos lleva a ISABEL, que, sin contestar, sigue con los ojos cerrados y con la expectativa que ANA se canse y la deje dormir.

A continuación, un contraplano de ANA esperando réplica.

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *No lo sabes, eres una mentirosa.*



Plano 102



Plano 103

La mirada de ANA se queda fija.

En contracampo, ISABEL abre los ojos por primera vez y responde ahora ofendida —frunciendo el ceño— a las insinuaciones de su hermana pequeña.

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *No lo matan, ni a la niña tampoco.*

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *Y tú ¿cómo lo sabes? ¿Cómo sabes que no muere?*



Plano 104



Plano 104a

Un nuevo corte nos sitúa frente a ANA, que no está muy convencida de las explicaciones de ISABEL. Ante el desconcierto producido por las palabras de su hermana, ANA vuelve a preguntar.

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *Porque en el cine todo es mentira. Es un truco.*

Corta a ISABEL, que reacciona con una respuesta rápida y aprendida.

(En off) ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *Además, yo lo he visto a él vivo.*

Por corte, la atención se centra ahora en el rostro de ANA, que atiende sin pestañear a las explicaciones de su hermana mayor.



Plano104b



Plano 105

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *¿Dónde?*

ISABEL (En off) (a Ana) (Susurrando):

— *En un sitio que yo sé, cerca del pueblo. La gente no le puede ver. Sólo sale por la noche.*

Antes de que ISABEL concluya su parlamento, ANA interrumpe.

Las explicaciones de ISABEL se escuchan en off sobre el plano del rostro de ANA, que permanece impertérrita, mostrando resistencia ante las intimidaciones de su hermana. Tras una pausa, la niña pequeña continúa su indagación sobre *Frankenstein*.

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *¿Es un fantasma?*

Corta a ISABEL, que, mirando fijamente a ANA y aprovechando su condición de hermana mayor, apostilla con una explicación de aire misterioso para mantener el interés de la pequeña.



Plano 106



Plano 107

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *No. Es un espíritu.*

Un contraplano del rostro de ANA, que, con la mirada serena y sin acobardarse, pone a prueba a ISABEL.

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *¿Cómo el que dice doña Lucía?*

(En off) ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *Sí, pero los espíritus no tienen cuerpo...*

De nuevo las palabras de ISABEL se escuchan en off sobre un plano del rostro de ANA.



Plano 108



Plano 109

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— ... *por eso no se les puede matar.*

La conversación corta a ISABEL, que sigue argumentando.

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *Pero en la película, él si tenía..., tenía brazos, pies, tenía todo.*

Corta a ANA, que insiste en lo que ha visto en la pantalla del cine. Las palabras de ISABEL no logran convencer a la pequeña, que afirma haber visto con sus propios ojos que *Frankenstein* tiene cuerpo.



Plano 110



Plano 110a

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *Eso es cuando se disfraza para salir a la calle.*

Corta a ISABEL que inventa una nueva coartada para convencer a ANA.

ANA (a Isabel) (Susurrando):

— *Y si sólo sale por las noches, ¿cómo puedes hablar tú con él?*

Corta a ANA. Tras una larga pausa, plantea una nueva pregunta.



Plano 111



Plano 111a

(En off) ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *Ya te he dicho que es un espíritu. Si eres su amiga, puedes hablar con él cuando quieras.*

Corta a ISABEL, que se incorpora levemente para acercarse a su hermana y hablarle en un tono más confidencial. Ahora ISABEL comienza a ejercer de hermana mayor; en su expresión se percibe que está mintiendo.



Plano 112



Plano 113

ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *... cierras los ojos...*

ISABEL baja aún más la voz, como si estuviera anunciando un secreto muy anhelado, y, con los ojos cerrados, empieza a escenificar un ritual para ponerse en contacto con el monstruo.

(En off) ISABEL (a Ana) (Susurrando):

— *... y le llamas. Soy Ana, soy Ana.*



Plano 114



Plano 114a

Corta a ANA, que observa con atención las precisas instrucciones.
Un nuevo corte centra la atención en ANA. En un acto reflejo, cierra levemente los ojos embelesada, cautivada por su hermana.

(En off) (RUIDO DE PASOS, PROCEDENTES DEL PISO SUPERIOR)



Plano 115



Plano 116

ANA abre los ojos impresionada por el ruido de unos pasos.
Por corte, ISABEL, que también ha abierto los ojos. Las miradas de las dos hermanas se cruzan, como si en ese momento ambas sospecharan que los ruidos proceden del movimiento sucesivo de los pies del monstruo de *Frankenstein*.

Un último corte nos sitúa frente a un plano del rostro de ANA sobre el que continúan escuchándose los pasos en off procedentes del piso superior. La escena se cierra con el semblante serio y cariacontecido de la niña pequeña mirando fijamente a su hermana mayor.

Corta a:

ANÁLISIS

La irrupción de las niñas en el jardín de la casa, de nuevo mediante un plano frontal de la fachada, lugar al que retornan las hermanas y al que han vuelto ya los padres, concluye el desarrollo narrativo de la presentación de los personajes que conforman la unidad familiar. El universo de los padres y el de las hijas se ha descrito de forma separada, mediante la inserción de escenas no clausuradas.

La casa es el lugar que representa la avenencia de la familia y el sitio que reaparece en escena para reiterar la dimensión de lo cotidiano. En esta ocasión, el enclave se magnifica al ubicar la cámara en un punto más alejado, y la aparición de las pequeñas, justo por el vértice inferior del encuadre, evidencia la dimensión del minúsculo universo infantil frente al tamaño de la casona y la hostilidad de sus muros de piedra.

La llegada anodina del APICULTOR y de TERESA contrasta con la entrada de las dos chiquillas veloces: dando brincos, correteando, jugando a que tienen miedo de *Frankenstein*, con esas pequeñas capas al viento y celebrando las quimeras del cine. En el silencioso tedio de lo cotidiano se inserta la ruidosa disparidad de la ficción.

La fachada de la casa, convertida ya en efigie donde habita la familia de *El espíritu de la colmena*, va a ser aprovechada para vincular el paso del atardecer a la noche y llevar a cabo la transición manteniendo fijo el encuadre. El cambio de iluminación irá acompañado del destello de las luces que se encienden en tres balcones del piso superior y por la voz en *off* de ANA rezando. Cuando las luces se apagan, la niña hace una pausa y sigue con la oración que recita todas las noches antes de acostarse. La transición lumínica se produce en el exterior —sobre la fachada de la casa— y en el interior del cuadro.

El fundido sobre la fachada de la casa es una transición doble que remite a un discurso de especial cohesión interna y de estructura formal muy fuerte, de tal modo que opera como un pivote de carácter metafórico donde se

apoyan dos acciones. De un lado, sirve de cierre al desarrollo narrativo de la presentación de los personajes; de otro, inserta una nueva acción que gira sobre la anterior en la escena nocturna que emerge después de la oración de ANA.

La escena nocturna en la habitación de las niñas, con la escueta iluminación de la palmatoria que hay en la mesilla de noche, rescata de la oscuridad los semblantes de ANA e ISABEL, igual que en el cine de Hoyuelos la pantalla iluminaba los rostros de los espectadores. El tratamiento de la luz, irrumpiendo en sendos espacios interiores, es un recurso retórico de repetición que alude a la dialéctica entre ficción y verdad en que se mueven los personajes de las niñas.

En la oscuridad del dormitorio, alumbradas por la luz de la vela, las dos hermanas hablan en susurros de la aventura que han vivido en el cine. A través de su diálogo, la atención cinematográfica se va desplazando paulatinamente hacia el personaje de ANA. Ella es quien vuelve a plantear a su hermana mayor la pregunta que quedó sin respuesta en la sala de proyección, y su rostro es el espejo donde se retrata ese juego entre verdad y mentira que ha inventado ISABEL.

ANA, al igual que la intérprete Ana Torrent, cree firmemente en la existencia del monstruo de *Frankenstein*. En su elección, Víctor Erice valoró que la niña Ana Torrent creía que *Frankenstein* era un ser absolutamente verdadero: «Yo le pregunté a ella [...] en el patio de su colegio, ¿tú sabes quién es *Frankenstein*? Sí, me dijo, ‘pero todavía no me lo han presentado’. Fue su respuesta. Y claro, ante una respuesta de este cariz, cualquier duda queda absolutamente disipada. Fue extraordinario en este sentido, porque ella verdaderamente creía, intuía quién era el personaje. Había oído hablar, había visto alguna imagen, y para ella era un ser absolutamente verdadero, real. Porque todavía, prácticamente, no diferenciaba entre realidad y ficción. Y este era un elemento sustancial para la película» (Criterion Collection, 2000).

En una entrevista realizada en el Café Oriental de Madrid en 2000, lugar donde se rodaron varias escenas de la segunda película de Víctor Erice, *El Sur*

(1982), el director afirmaba que *El espíritu de la colmena* «le debe todo a Ana Torrent⁴⁰».

En la dirección de Ana Torrent, Erice se dejó llevar por la niña. «Ella fue la que me guió. [...] creo que las películas adultas que se hacen con intérpretes infantiles por lo general padecen de una suerte de paternalismo hacia los niños. No se les da en la película, en el conjunto de la película, el papel de conductores, de guías que tienen, porque ellos saben mucho más que nosotros» (Criterion Collection, 2000).

La apuesta del director por Ana Torrent revela una intención formal por capturar momentos de verdad, así como por Isabel Tellería, que interpreta el personaje de la hermana mayor, ISABEL.

«El personaje de ISABEL es fundamental. Para mí es tan importante como el de ANA, porque representa ya una niña que participa un poco del pensamiento de los adultos. La diferencia entre ANA e ISABEL es que ISABEL puede apreciar el aspecto de ficción que hay en el personaje de *Frankenstein*. Piensa que es una ficción. Por eso verdaderamente ella no puede actuar más que a nivel de la representación. Digamos que maneja un alfabeto que es ya el de los adultos. Por eso sólo puede representar, hacer teatro, dar sustos. Pero ANA se encuentra en un estadio anterior, todavía en el umbral del mundo de los adultos, en el umbral de la sociedad. Es un ser asilvestrado todavía, y su alfabeto es el alfabeto verdadero» (*ibídem*).

Mediante la incorporación de dos intérpretes infantiles que coinciden en edad con los personajes protagonistas de la película, Erice se muestra como un creador intuitivo, interesado por una puesta en escena abierta a la espontaneidad y a los gestos naturales de las dos niñas.

«Lo que me interesaba sobre todo es la dialéctica que se establece entre dos tipos de conciencia. La conciencia de ANA, que tiene todavía una conciencia mágica del mundo, donde todas las cosas que suceden se le aparecen como una señal de algo, y la de ISABEL, que digamos es ya la

⁴⁰ Entrevista realizada por Hidejuki Miyaoka el 12 de abril de 2000. Víctor Erice y Hidejuki Miyaoka coprodujeron en 1995 un cortometraje titulado *Questions and Twilight*, que formaba parte de la colección «Celebrate CINEMA 101» conmemorativa del centenario del nacimiento del cine.

sabidilla, que ya puede decir a la hermana que en el cine todo es mentira. Pero ANA tiene una concepción, [...] de eso que se denomina, o por lo menos aquí en occidente, de entrar en el uso de razón. Es un estado anterior al uso de razón. ISABEL está en eso que se llama el uso de razón» (Criterion Collection, 2000).

.

Secuencia 9

(00:22:57-00:26:40)

Escena 1

Localización. Estudio del apicultor. Interior. Noche.

Duración: 00:22:57-00:25:37



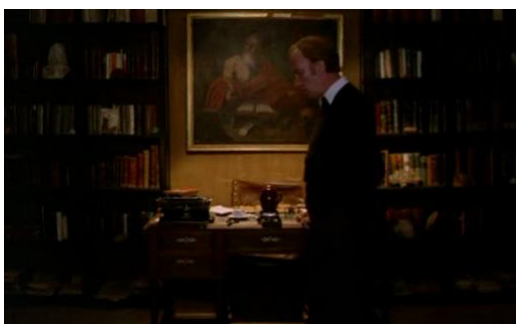
Plano 117



Plano 117a

Un plano general corto del estudio donde el APICULTOR pasea de un lado a otro, con las manos metidas en los bolsillos. Sus pasos resuenan en la tarima de madera, acompañados por la melodía del tango «Caminito»⁴¹ que está silbando.

La cámara se ha colocado frente a la mesa de escritorio registrando, en primer término, las idas y venidas del APICULTOR cabizbajo. En profundidad, un cuadro de San Jerónimo presidiendo la mesa de estudio, iluminado por la tenue llama de un quinqué que hay sobre el escritorio.



Plano 117b



Plano 117c

⁴¹ Su canción favorita, según se indica en el guión, pág. 57.

Bajo la pintura se puede apreciar una silla con el respaldo de cuero y tachuelas y, a ambos lados, dos estanterías repletas de libros, prácticamente en zona oscura. Junto a la lámpara, un pequeño hornillo donde el APICULTOR calienta café.

Sin que el criador de abejas se percate, el humo comienza a salir del puchero. Abstraído en sus pensamientos, sigue deambulando mecánicamente de un extremo a otro de la estancia.



Plano 117d



Plano 118

El ruido del café derramándose alerta al APICULTOR, que se vuelve hacia la mesa para retirar el cacharro del fuego.

La habitación aparece en penumbra cuando FERNANDO da la espalda a la cámara y oculta el quinqué.

Corta a un plano de detalle del hornillo. El APICULTOR se ayuda de un paño para sujetar el asa del puchero. Finalmente, tira la tapadera al suelo para no abrasarse. A punto está de caer sobre la máquina de escribir, ubicada junto al quemador.



Plano 118a



Plano 118b

La cámara realiza un desplazamiento panorámico vertical de abajo arriba para mostrar el rostro del APICULTOR, que se acerca el recipiente para oler su contenido.



Plano 118c



Plano 119

El APICULTOR se detiene ahora a observar el interior del cacharro. En un gesto de contrariedad, mueve el puchero, como si constatase que la cocción no se ha realizado como él esperaba.

Por corte, un primer plano del criador de abejas sentado en el sillón de lectura y de espaldas a la cámara, tomado desde una posición ligeramente escorzada hacia la izquierda. Termina de colocarse los auriculares para escuchar la radio de galena que sostiene sobre sus rodillas.

Una inquietante melodía electrónica, exterior a la diégesis, irrumpe en el silencio nocturno.



Plano 119a



Plano 119b

A continuación, la cámara realiza un lento movimiento horizontal de derecha a izquierda en torno al personaje.



Plano 119c



Plano 119d

Mediante un giro de 90 grados, se muestra al APICULTOR intentando sintonizar alguna emisora. No obstante, los espectadores estaremos excluidos del discurso de la transmisión radiofónica, en tanto que la escucha se realiza a través de los auriculares.



Plano 119e



Plano 119f

El desplazamiento, de trayectoria semicircular, va incorporando al cuadro las repisas colmadas de libros, compendios y manuales, que conforman la biblioteca del despacho.



Plano 119g

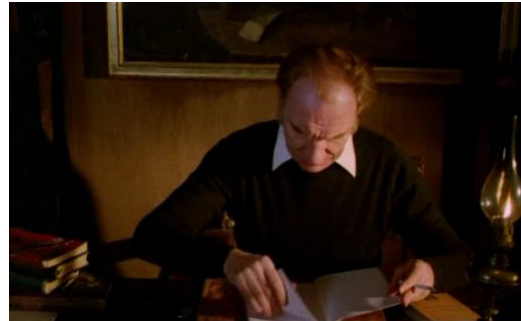


Plano 120

Un nuevo corte nos presenta al criador de abejas de pie, junto a la mesa de su escritorio, levantando el tubo de la lámpara de mesa para encenderse un cigarrillo.



Plano 120a



Plano 120b

El APICULTOR coloca la tulipa sobre el soporte del quinqué produciendo un pequeño tintineo. Tras este ruido, cesa la cadencia musical electrónica.

Con el cigarrillo en la mano izquierda, se sienta en la silla de cuero y empieza a hojear un cuaderno.



Plano 120c



Plano 120d

El criador de abejas se pone las gafas de carey que tiene sobre el escritorio, desenrosca el capuchón de su pluma y echa un vistazo al texto escrito en su cuadernillo.

Después levanta la cabeza para dirigir la mirada hacia algún punto indeterminado pensando en lo que acaba de leer.



Plano 120e



Plano 120f

El criador de abejas empieza a escribir. La cámara comienza a alejarse lentamente y, a continuación, empieza a escucharse la voz interior del APICULTOR enunciando un fragmento de *La vida de las abejas*⁴².

(Voz interior) APICULTOR:

— *Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal*⁴³, *el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj;*



Plano 120g



Plano 120h

(Voz interior) APICULTOR:

alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada,

⁴² Poema en prosa publicado en 1901 por el entomólogo y ensayista belga Maurice Maeterlinck. El fragmento corresponde al capítulo XXIV del Libro Tercero, titulado «La fundación de la colmena» (Maeterlinck, 1913, págs. 141-144).

⁴³ En el poema original léase «en una de mis colmenas de cristal». Es la única variación sobre el texto de Maeterlinck.

El estudioso de las abejas apura su cigarrillo. A medida que la cámara se va distanciando del personaje, la pintura con la imagen de San Jerónimo, que cuelga en la pared sobre el escritorio, va entrando en campo.

Corta a:

Secuencia 9

Escena 2

Localización. Colmena de observación. Interior. Noche.

Duración: 00:22:37–00:25:57



Plano 121



Plano 121a

(Voz interior) APICULTOR:

... los puentes y escaleras animados que forman las cereras,

Un primerísimo primer plano del APICULTOR que observa el interior de la colmena de cristal. La toma se ha realizado desde detrás del vidrio. Su semblante se transparenta en la aglomeración confusa que describen las abejas al desplazarse a sacudidas por la colmena de observación.

La luz del quinqué con la que se alumbra centellea a al otro lado del cristal, mientras el APICULTOR escudriña el universo secreto y enigmático de los insectos.



Plano 122



Plano 122a

(Voz interior) APICULTOR:

... las espirales invasoras de la reina,

Un nuevo corte nos sitúa ante un plano de recurso de los insectos desplazándose por los panales.



Plano 123



Plano 123a

(Voz interior) APICULTOR:

... la actividad diversa e incesante de la multitud,

Corta a otro plano de detalle, donde se advierte una aglomeración de insectos que labora infatigable sobre la retícula de celdillas hexagonales.



Plano 124



Plano 124a

(Voz interior) APICULTOR:

... el esfuerzo despiadado e inútil, las idas y venidas con un ardor febril,

A continuación, por corte, dos planos de detalle de los alveolos, realizados desde una posición de cámara más próxima.



Encadenado

(Voz interior) APICULTOR:

...el sueño ignorado fuera de las cunas...

De las negras concavidades empieza a surgir —mediante fundido encadenado— la imagen de ISABEL durmiendo en su cama.

Secuencia 9

Escena 3

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Noche.

Duración: 00:25:57–00:26:12



Plano 125



Plano 126

(Voz interior) APICULTOR:

*... que ya acecha el trabajo de mañana, el reposo mismo de la muerte alejado
de una residencia que no admite enfermos ni tumbas;*

El rostro de ISABEL, recostada en dirección a la cama de su hermana, va clareando.

Corta a un primer plano de ANA, que yace dormida en su cama, de cara a ISABEL.

La llama del quinqué ilumina los rostros de las niñas.



Plano 127



Plano 127a

(Voz interior) APICULTOR:

... alguien que miraba esas cosas,

De nuevo, por corte, un primer plano del APICULTOR, en el umbral de la habitación, que contempla el sueño de sus dos hijas alumbrándose con el quinqué que sostiene en su mano. El padre se aleja y cierra la puerta del dormitorio.

Corta a:

Secuencia 9

Escena 4

Localización. Colmena de observación. Interior. Noche.

Duración: 00:26:12–00:26:20



Plano 128



Plano 128a

(Voz interior) APICULTOR:

... una vez pasado el asombro, no tardó en apartar la vista en la que se leía no sé qué triste espanto.

Un primerísimo primer plano del APICULTOR, a través de la colmena de cristal. Su semblante, entre las oscilaciones de las abejas, se hace más nítido, gracias a un cambio focal realizado en el mismo plano.

Corta a:

Secuencia 9

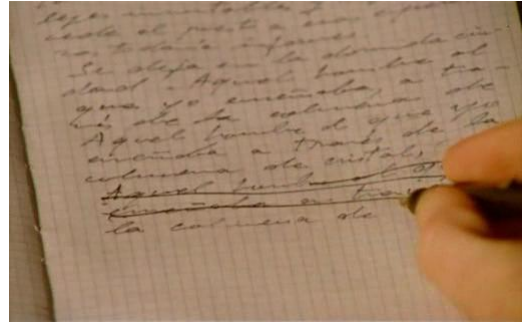
Escena 5

Localización. Estudio del apicultor. Interior. Noche.

Duración: 00:26:20-00:26:40



Plano 129



Plano 129a

Un plano de detalle de la mano del APICULTOR tachando tres líneas del texto que está escribiendo sobre la mesa del despacho.



Plano 130



Plano 130a

Luego deja la pluma, se quita las gafas y se queda pensativo.



Plano 130b



Plano 130c

El estudioso de las abejas se pasa la mano derecha por los ojos, como si estuviera dando por concluida su escritura.

El APICULTOR parece cansado. Con la espalda apoyada en la pared, el noctámbulo nos contempla de frente.



Encadenado

Finalmente, el rostro del estudioso de las abejas se va desvaneciendo, mediante un fundido encadenado. En su lugar, va emergiendo un plano frontal del balcón del estudio, donde se refleja la llama del quinqué.

ANÁLISIS

Los ecos de un poema sobre la vida de las abejas

La voz interior de FERNANDO irrumpe en el relato como voz poética del cineasta Víctor Erice. Se trata de un pasaje del poema que sirvió de inspiración al título *El espíritu de la colmena* y que el director expone como eco de otra obra.

«El título de la película está extraído de un libro, el más hermoso que se ha escrito nunca sobre las abejas y del que es autor el poeta Maurice Maeterlinck. En esta obra se utiliza la expresión ‘el espíritu de la colmena’ para describir el espíritu todopoderoso y enigmático al que las abejas parecen obedecer siempre y que la razón de los hombres, a pesar de intuirlo, jamás ha llegado a comprender», según manifestaba el director en la rueda de prensa anterior al palmarés del Festival de Cine de San Sebastián de 1973, donde la película obtuvo la Concha de Oro (Tuduri, 1992, pág. 220).

Los versos de Maeterlinck transitan por el silencio de la noche en *El espíritu de la colmena* exteriorizando la soledad del APICULTOR. Su voz interior remite a las palabras que escribía TERESA en su carta, como parte de un diálogo fragmentado: «pero, a veces, cuando miro a mi alrededor, y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y al mismo tiempo tanta tristeza, algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida» (Secuencia 5, escena 1).

TERESA y FERNANDO experimentan a través de su escritura secreta un diálogo que ha sido mutilado por la experiencia de la guerra civil. Ambos personajes son observados por el cineasta como figuras. Los dos escriben, pero no hablan entre sí, parecen ausentes.

Las figuras de los padres son una representación de esas imágenes primordiales expresadas con cierto esquematismo y que remiten al recuerdo de los mayores que Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos tuvieron en cuenta a la hora de escribir el guión. En estas figuras se percibe, además, el signo de la

derrota que para Erice tienen todos los supervivientes de la guerra civil, independientemente del bando en el que militaron.

«A veces pienso que para quienes en su infancia han vivido a fondo ese vacío que, en tantos aspectos básicos, heredamos los que nacimos inmediatamente después de una guerra civil como la nuestra, los mayores eran con frecuencia eso: un vacío, una ausencia. Estaban —los que estaban—, pero no estaban. Y ¿por qué no estaban? Pues porque habían muerto, se habían marchado o bien eran unos seres ensimismados desprovistos radicalmente de sus más elementales modos de expresión. Me estoy refiriendo, claro está, a los vencidos; pero no sólo a los que lo fueron oficialmente, sino a toda clase de vencidos, incluidos aquellos que, independientemente del bando en que militaron, vivieron el conflicto en todas sus consecuencias sin tener una auténtica conciencia de las razones de sus actos, simplemente por una cuestión de supervivencia. Exiliados interiormente de sí mismos, la experiencia de estos últimos me parece también una experiencia de vencidos, llena de patetismo. Terminado lo que consideraron como una pesadilla, muchos volvieron a sus casas, procrearon hijos, pero hubo en ellos, para siempre, algo profundamente mutilado que es lo que revela su ausencia» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 144).

Secuencia 10

(00:26:40-00:29:06)

Escena 1

Localización. Estudio del apicultor. Exterior. Amanecer.

Duración: 00:26:40-00:27:15



Plano 131



Plano 131a

Las primeras luces del alba se van proyectando lentamente sobre la fachada de la casa del APICULTOR.

En el balcón del estudio todavía puede verse la llama de la lámpara encendida.

Un solo de flauta, exterior a la diégesis, señala las primeras resonancias del amanecer.



Plano 132



Plano 132a

Corta al interior del despacho. Un plano general del rincón de lectura, con el esplendor de la luz dorada filtrándose por las celdillas de la celosía.

La melodía de flauta, en una variación del tema principal de la banda sonora, va realizando los primeros ruidos del amanecer.

Canta un gallo.

La música cautelosa parece susurrar el eco del despertar sosegado de los momentos inaugurales del día en la sala de lectura.

En la estancia permanecen algunos enseres que el APICULTOR ha utilizado durante su noche en vela. En el escabel hay una bandeja plateada con una botella, un vaso y un pequeño plato. Sobre el sillón de orejas reposa una tela blanca arrugada que parece la caperuza del criador de abejas.



Plano 133



Plano 134

Corta a un plano corto, ligeramente picado, de la colmena de observación situada junto la ventana. El cajón de madera recibe la luz amarillenta a través de sus paredes de cristal.



Plano 134a



Plano 135

Un nuevo corte nos sitúa ante un plano de detalle del conducto de tela metálica por donde las abejas salen al exterior. La cámara realiza un desplazamiento panorámico vertical hacia arriba para mostrar la travesía de los

insectos por esa gran arteria de paso que forma parte de la colmena de observación. Cercadas por la tela metálica del tubo y por las celdillas de la celosía de la ventana, las abejas participan de un itinerario doblemente cerrado. La cadencia de flauta que acompaña el trayecto de los insectos va imprimiendo un ritmo secreto con el que parecen estar sincronizados.

Por corte, un plano general corto del APICULTOR, dormido en el escritorio, con la cabeza apoyada sobre un brazo y cubierto por el fulgor de la luz de la mañana.



Plano 135a



Plano 136

En la mesa quedan los restos diseminados de su vela nocturna: libros abiertos amontonados, papeles arrugados; una taza de café vacía junto a la máquina, con una hoja a medio escribir en el carro, y abundante ceniza en un platillo.

Entre el desorden destacan dos pajaritas de papel blanco.

Otro corte nos lleva a un plano de detalle de la mesa del escritorio donde reposa la mano lánguida del APICULTOR sobre la hoja en blanco de su cuadernillo.

En primer término, las dos pajaritas de papel en hilera junto a la taza con restos de café en el plato.



Encadenado

Sobre la última nota del solo de flauta y el plano de detalle de las pajaritas de papel se inicia un fundido encadenado en el que se superpone la imagen de TERESA, acostada en la cama. Los barrotes de madera del cabecero se transparentan bajo la mano del APICULTOR.

Secuencia 10

Escena 2

Localización. Dormitorio del apicultor. Interior. Amanecer.

Duración: 00:27:15–00:29:16



Plano 137



Plano 137a

(En off) (RUIDO DE PASOS ACERCÁNDOSE)

TERESA surge en un plano medio, acostada en la cama, dando la espalda al punto de vista. La mujer parece dormida. Está arropada hasta los hombros y su cabello rubio, recogido con una pequeña cinta blanca, reposa sobre la almohada.

La luz del amanecer se filtra por la ventana y proyecta la sombra de los barrotes del cabecero sobre la pared que hay detrás.

El ruido de unos pasos acercándose por el pasillo alerta a TERESA, que se recuesta ahora en dirección a la cámara. No dormía. Su mirada se dirige hacia un punto indeterminado, parece saber quién se acerca.



Plano 137b



Plano 137c

(En off) (RUIDO DE UNA PUERTA ABRIÉNDOSE)

Las pisadas resuenan cada vez más cercanas en el suelo de madera. El ruido de la puerta del cuarto que se abre avisa a la mujer de la presencia del APICULTOR. TERESA cierra los ojos y simula dormir.



Plano 137d



Plano 137e

Los movimientos de su marido se van haciendo notar en el silencio de la habitación. Primero se oye el chirrido de una silla que se ha desplazado sobre la tarima de madera, luego el roce producido por la vestimenta del APICULTOR que se mezcla con el gorjeo de pajarillos que está entrando por la ventana y, a continuación, el tintineo de la campana de la estación anunciando la partida de un tren.

La sombra del estudioso de las abejas se proyecta sobre la pared. La mujer permanece inmóvil.



Plano 137f



Plano 137g

(En off) (RUIDO DE SOMIER Y DE ZAPATOS QUE CAEN AL SUELO)

El APICULTOR sigue trajinando por la habitación, aunque sólo intuimos su rastro por el ruido de sus pasos y por su silueta; su figura permanecerá en silueta durante toda la escena.

Una nueva sombra cruza ahora hacia el lado de la cama que parece ser el de FERNANDO. El ruido de los muelles del somier nos advierten de que alguien se ha sentado. Unos zapatos caen al suelo, mientras TERESA, inmóvil, siente cómo su marido tira de las sábanas hacia su lado al meterse en la cama.



Plano 137h



Plano 137i

La mujer permanece en silencio. Abre los ojos y mira en dirección a la ventana. El sonido de un tren acercándose despacio le recuerda quizá su viaje a la estación de ferrocarril a depositar la carta en el vagón correo. TERESA cierra los ojos.

Funde a negro y el ruido de la máquina de vapor se va perdiendo en la lejanía.

ANÁLISIS

Un solo de flauta marca el paso de la noche al amanecer, uno de los momentos más silenciosos del ciclo diario. La aparición de la música va a asociarse al silencio de la mañana acompañando sus primeras luces y al canto del gallo.

Bernard Gille ha destacado el efecto hipnótico de la música original recreada por Luis de Pablo para la banda sonora de *El espíritu de la colmena*, por encargo de Víctor Erice y del productor Elías Querejeta.

«Dictada por las imágenes y la temática de la película, no tiene otra referencia que sus propios códigos en el funcionamiento específico de música ‘contrapunto’ de los otros componentes fílmicos» (Gille, 1990, pág. 81).

Señala Gille cierta extrañeza al analizar una banda sonora lacónica que, paradójicamente, elogia la cualidad y la intensidad de los silencios, ya sea por sus ausencias, sus bruscas entradas y por sus resurgimientos. «Profundiza en el silencio reflejándolo en eco, como un espacio que debe explorarse; lo ahonda como en una galería donde se ocultaría un secreto» (*ibídem*).

El fondo melódico de flauta es una variación del tema genérico que aparece al comienzo de la película con los títulos de crédito. Remite en todas sus manifestaciones a un ejercicio de estilo sobre el modelo de la música impresionista francesa de principios del siglo XX, en particular al color instrumental de las obras para harpa y flauta, convencionalmente asociadas a la pastoral, a un clima bucólico. «El tema acompaña miméticamente, en su estructura circular, el mundo cerrado de esa colmena metafórica, regida por un inasible ‘Espíritu’, tal y como lo presenta el libro de Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, donde Erice se inspiró para el título de su película» (*ibídem*, pág. 85).

Las notas de la flauta y los rayos de la luz del alba nos introducen en el misterio de la colmena de observación construida por el estudioso de las abejas para escudriñar los secretos de unos seres vivos que se rigen por

normas propias. Las cadencias musicales del instrumento de viento acompañan el rumbo colectivo de los insectos, consagrado a una orden suprema y desconocida a la que se someten para asegurar la supervivencia de la colonia.

Los ecos de Miguel de Unamuno

Tras su noche en vela, seguramente ensimismado ante la colmena de observación y con las notas que toma del libro *La vida de las abejas*, el APICULTOR aparece dormido sobre su escritorio junto a dos pajaritas de papel, surgidas también de su naufragio de noctámbulo. Jaime Pena señala en este plano la primera de las dos referencias a Miguel de Unamuno que se harán a lo largo de la película.

«Es bien conocida la afición que Unamuno profesaba a las pajaritas, que había realizado sin descanso en su infancia, hasta el punto de convertirse en todo un experto y en el inventor de un nuevo término que para él debía sustituir al académico de papiroflexia: cocotología, procedente del francés ‘cocotte’» (Pena, 2004, págs. 61 y 62).

Pena establece una clara relación en los «Apuntes para un tratado de cocotología» con los que el intelectual salmantino —vizcaíno de nacimiento, como Erice— concluye su novela de 1902, *Amor y pedagogía*. En estos apuntes «no faltan referencias a las celdillas de los panales de las colmenas», lo mismo que al espíritu de las abejas en *La tía Tula* (1921).

Traemos aquí un fragmento de la novela, contenido en el capítulo XXIV, donde el escritor se refiere a la transmisión del espíritu.

«¿Herencia? Se transmite por herencia en una colmena el espíritu de las abejas, la tradición abejeil, el arte de la melificación y de la fábrica del panal, la abejidad, y no se transmite, sin embargo, por carne y por jugos de ella. La carnalidad se perpetúa por zánganos y por reinas, y ni los zánganos ni las reinas trabajaron nunca, no supieron ni fabricar panales, ni hacer miel, ni cuidar larvas, y no sabiéndolo, no pudieron transmitir ese saber, con su carne y sus jugos, a sus crías. La tradición del arte de las abejas, de la fábrica del panal y

el laboreo de la miel y la cera, es, pues, colateral y no de transmisión de carne, sino de espíritu, y débese a las tías, a las abejas que ni fecundan huevecillos ni los ponen. Y todo esto lo sabía Manolita, a quien se lo había enseñado la Tía, que desde muy joven paró su atención en la vida de las abejas y la estudió y meditó, y hasta soñó sobre ella. Y una de las frases de íntimo sentido, casi esotérico, que aprendió Manolita de la Tía y que de vez en cuando aplicaba a sus hermanos, cuando dejaban muy al desnudo su masculinidad de instintos, era decirles: ‘¡Cállate, zángano!’ Y zángano tenía para ella, como lo había tenido para la Tía, un sentido de largas y profundas resonancias. Sentido que sus hermanos adivinaban» (Unamuno, 1999, pág. 148).

A propósito de la adaptación de la novela de Unamuno llevada al cine por Miguel Picazo⁴⁴, Víctor Erice expone en las páginas de la revista *Nuestro Cine* ciertos aspectos de la poética unamuniana presentes en la novela y que aborda en un plano secundario dentro de la estricta crítica de la película. Traemos aquí esas alusiones a un primer plano con objeto de establecer una aproximación al personaje del APICULTOR.

En una primera valoración sobre «la recia y contradictoria personalidad de Unamuno», Erice alude a la contemporaneidad de las meditaciones del Rector de la Universidad de Salamanca sobre el problema de España: «En realidad lo que hoy día sigue constituyendo un tema candente de nuestra cultura es aquella preocupación unamuniana —tan típica de todos los autores de la Generación del 98— por el problema de España. Es este problema el que persiste. Por esta razón, en la medida en que Unamuno estuvo obsesionado por el mismo radica la contemporaneidad de ciertas de sus meditaciones. Otra cosa muy distinta es que la solución personal de aquel místico al revés —como lo definió Max Aub—, en lo que tuvo de actitud vital e intelectual frente al problema histórico de su tiempo, pueda servir ahora como modelo» (Erice, 1964, págs. 62 y 63).

⁴⁴ Mejor dirección y Perla del Cantábrico al mejor largometraje de habla hispana en el Festival de Cine de San Sebastián de 1964.

Del pensamiento unamuniano recalca la contradicción entre la razón y la fe como la obsesión de su vida. «En la novela, a propósito de Tula, se dice: ‘Su cabeza reñía con su corazón, y ambos, corazón y cabeza, reñían con algo más ahincado, más extrañado, más íntimo, con algo que era como el tuétano de los huesos de su espíritu’. Unamuno veía en Tula la encarnación dramática de aquella contradicción que fue la obsesión de su vida: la contradicción entre la razón y el sentimiento, entre la razón y la fe» (Erice, 1964, pág. 63).

En el marco de la creación literaria de Unamuno, Víctor Erice subraya la exaltación de personalidades excepcionales como muestra del implacable individualismo del autor. «Muchas veces don Miguel solía repetir: ‘Por mi parte no quiero poner paz entre mi corazón y mi cabeza, entre mi fe y mi razón. Quiero más bien que se peleen entre sí’. Es lógico, por tanto, que la protagonista de su obra —dentro de su configuración como personaje-portavoz— tenga un indudable carácter excepcional. La búsqueda y la exaltación de esas personalidades excepcionales fue algo consustancial a su feroz individualismo. En el caso de Tula —como señala en el prólogo—, eran sus raíces teresianas y quijotesas las que le llamaban particularmente la atención» (*ibídem*).

De la obra *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) rescata Erice algunas citas para ilustrar el deseo de muerte que encuentra en el personaje de Tula y que también observamos en el personaje del APICULTOR. «Unamuno acarició el sueño —jamás realizado— de una mística religioso-medieval. Del choque de este anhelo de absoluto con la realidad, surgía un sentimiento trágico de la vida: ‘La identidad que es la muerte, es la aspiración del intelecto. La muerte busca lo muerto, pues lo vivo se le escapa’. En Tula hay un irresistible deseo de muerte que, en el lenguaje unamuniano, quiere ser sinónimo de eternidad. Puesto que la existencia es una agonía, la única posibilidad de realización consiste en asumirla plenamente» (*ibídem*).

El APICULTOR nos ha hecho partícipes de una escritura sonora que se emparenta con la forma del discurso filosófico, modelo recurrente de los escritos de Unamuno, aunque su obra transita por variados géneros literarios.

EL APICULTOR comparte esa soledad cotidiana que acecha a los hombres que se encierran en sí mismos porque ha perdido la capacidad de vivir, la aptitud para amar, y que encuentran en el aislamiento una forma de superar su dolor. FERNANDO no comparte su desdicha con TERESA y prefiere padecer solo. «Para Unamuno, la soledad, el encerrarse en sí mismo era, la única manera de alcanzar la libertad, de poder trascenderse. De ahí nacía, según él, una especial solidaridad —la solidaridad entre los solitarios— muy parecida, como ha señalado José Bergamín, a la comunión de los santos católica. En el caso de *La tía Tula*, se amparaba, a este respecto en la recreación dramática, a través de un personaje de naturaleza aparentemente cotidiana, de un mito de honda raíz religiosa: el de la virgen madre» (Erice, 1964, pág. 64).

El mundo sentimental de Tula era asimilable a partir de un marco provinciano como el de la Guadalajara de principios de siglo XX, «dentro de la lenta consumición del tiempo, de un inmovilismo tan cotidiano como el redoblar de las campanas de la catedral o el paseo por la calle Mayor. [...] El paso de los días tenía un significado poético de agonía, de inexorable transcurrir hacia la muerte. Esa interiorización temporal y su correspondiente ‘ámbito metafísico’ eran perfectamente coherentes con la intención del escritor» (*ibídem*).

En la quietud del amanecer, el APICULTOR experimenta esa consumición del tiempo, ese silencio evocador de la presencia de unas vidas extrañas —su mujer, sus hijas, las abejas— que como la suya están inmersas en el círculo cerrado de la colmena-hogar, en un lugar de la meseta castellana hacia 1940, donde las campanas llaman al Rosario y por donde transita con la mirada esquiva.

El fundido que encadena el plano del APICULTOR —con las manos sobre el escritorio— con el de TERESA, acostada en la cama delante de los barrotes de madera del cabecero, tiene una composición similar a la de la transición efectuada durante la partida del tren (Secuencia 5, escena 3). En aquella ocasión, las grandes manos del APICULTOR, cubiertas por los guantes de trabajo, gravitaban sobre la lenta marcha del convoy saliendo del apeadero.

Ahora TERESA aparece también atrapada metafóricamente entre los barrotes de su cama, mientras escucha el sonido de un tren alejándose, y simula dormir.

TERESA revive su drama familiar en el exiguo dominio del cabecero de su cama, flanqueada por los barrotes de una íntima prisión. En los dos minutos de duración de la escena, la mujer muestra su desventurada relación matrimonial con un hombre que está a su lado, pero que es como si no estuviera, que es una auténtica sombra. La sombra de FERNANDO la vemos reflejada en la pared.

El fuera de campo, lugar propicio para la ambigüedad, puede crear espacios mediante interpelaciones directas de un personaje del campo a otro fuera del cuadro o viceversa, y a través de sonidos cuya fuente no podemos ubicar en el cuadro.

En el universo de ruidos y sonidos donde habita la mujer —recordemos su voz en *off* escribiendo la carta, las dehesas y las calles por donde transita en su bicicleta, auténticos parajes vacíos donde se concreta ese mundo inmóvil que la rodea—, el dormitorio es otro espacio íntimo donde los ruidos y lo que está fuera de campo se subrayan para ampliar y agrandar ese pequeño territorio donde sobrevive en el más estricto mutismo. Hasta el punto de que durante su vigilia puede volver a acariciar los ecos de un sueño, el otro sueño que conocemos de TERESA y que está asociado al ruido del tren. Mediante la llamada de la campana de la estación, la mujer puede recuperar el territorio de su sueño, esa paz que necesita para poder cerrar los ojos y descansar.

A nuestro juicio, la extraordinaria eficacia narrativa de este plano secuencia —que se apoya en la gran expresividad del rostro de TERESA y en el contrapunto sonoro de los ruidos que circundan al personaje— reside en la verdadera ausencia del APICULTOR, que en la voz poética de Víctor Erice se traduce en las soluciones que aporta a la hora de enfrentarse al rodaje. Al igual que se guiaba de la intuición de Ana Torrent porque «creía que *Frankenstein* era un ser absolutamente verdadero», el cineasta se dejó llevar por la auténtica desaparición del actor Fernando Fernán-Gómez de la secuencia recurriendo a la elipsis de su figura. Así lo expresaba el director años después del rodaje

aludiendo en forma de metáfora a la sombra de FERNANDO proyectada sobre su segundo largometraje, *El Sur*, donde estaba prevista la participación del actor en las escenas que finalmente no vieron la luz.

«Hay en esta película una escena exenta de diálogo (aquella en la que después de una noche en vela, entregado a la escritura, Fernando se acuesta seguido de cerca por la atención de su mujer, que simula estar dormida) que más de un crítico puso como ejemplo de audaz elipsis. Realizada en un solo encuadre —un primer plano de Teresa Gimpera—, de Fernando Fernán-Gómez solamente se percibe en la pantalla su sombra.

»Aun a riesgo de decepcionar a más de uno, debo decir que esta solución formal fue el fruto de las circunstancias: sencillamente, el actor no se encontraba allí. Fernando, que compaginaba el rodaje de *El espíritu de la colmena* con el de *Vera, un cuento cruel*, por motivos que ahora se me escapan, no pudo acudir el día previsto para el rodaje de esa escena, así que se me ocurrió utilizar la sombra de su personaje —que incorporó, con notable eficacia, el ayudante de dirección— para sugerir su presencia. Más de una vez he pensado que Fernando Fernán-Gómez no fue del todo ajeno al singular efecto que su ausencia podía suscitar, y que de algún modo me transmitió la solución al problema. Esa presencia suya, fantasmal, en ese pasaje de *El espíritu de la colmena*, anunciaba ya, sin que yo entonces lo supiera, la que sería su desaparición total de las imágenes de *El Sur*, donde estaba previsto que incorporara al personaje de Luis (el hermano de Irene Ríos-Aurore Clément, el amigo de infancia y adolescencia de Agustín-Omero Antonutti), figura esencial de un paisaje andaluz, tan distinto al reflejado en las tarjetas postales, que nunca pudo ser. Pero ésa es otra historia» (Erice, 1997, pág. 145).

El plano secuencia con fundido a negro cierra la estructura temporal que comenzó por la mañana, con la llegada del cine por la carretera de Hoyuelos, y que concluye en el amanecer del día siguiente.

2.5. Unidad dramática 4: Ana busca respuesta (Día 2)

Secuencia 11: Las niñas conocen al muñeco Don José en la escuela

Secuencia 12: Isabel y Ana en la casa abandonada junto al pozo

Secuencia 13: Ana vuelve sola a la casa abandonada **(Día 3)**

Secuencia 14: Isabel y Ana representan sombras chinescas en la pared de su alcoba

Secuencia 11

(00:29:15-00:33:16)

Escena 1

Localización. Escuela del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:29:15–00:30:03



Plano 138



Plano 138a

El edificio de la escuela va surgiendo de negro. Es una construcción de piedra de dos alturas, con las fachadas lucidas en blanco.

La toma se ha realizado desde un callejón. A ambos lados del encuadre podemos observar los muros de dos fincas que lindan a la pequeña calle, y, en perspectiva, la fachada de la escuela.



Plano 138b



Plano 138c

Comienza a escucharse una alegre melodía de flauta y guitarra, exterior a la diégesis, al son de la que los escolares van llegando al colegio. Los niños van surgiendo de distintos puntos, bien en grupo o aisladamente, en dirección a la pequeña puerta de acceso a la escuela.



Plano 138d



Plano 138e

Desde la misma posición de cámara y con un único encuadre, se van realizando una serie de encadenados que muestran la entrada de los alumnos en el umbral de la escuela.



Plano 138f



Plano 138g

Todos los pequeños acuden vestidos con babis de colores claros y llevando sus cabases. Ahora podemos distinguir a las dos niñas protagonistas, ISABEL y ANA, en el centro del encuadre dirigiéndose a la entrada.



Plano 138h



Plano 138i

Un encadenado muestra las calles de acceso a la escuela vacías. A continuación, la música cesa y se iza la bandera nacional desde una de las ventanas del edificio.

(En off) NIÑOS (Cantando):

— *Dos y dos son cuatro, cuatro y dos son seis...*

Una cantinela infantil procedente de la escuela se escucha en las calles solitarias de Hoyuelos.

Corta a:

Secuencia 11

Escena 2

Localización. Escuela del pueblo. Aula de las niñas. Interior. Día.

Duración: 00:30:03–00:33:16



Plano 139



Plano 139a

NIÑAS (Cantando):

— ... seis y dos son ocho, y ocho, dieciséis...

En el interior de la escuela, las niñas sentadas de dos en dos en pupitres de madera continúan cantando la lección de aritmética que hemos oído en *off* en la escena anterior. Un plano general muestra a las escolares —sólo niñas, de edades que oscilan entre los seis y los doce años⁴⁵, colocadas de menor a mayor edad y dispuestas en filas verticales— mirando hacia la pizarra y de espaldas a la cámara. La maestra está andando de un lado a otro, cerca de los bancos de la primera fila, atendiendo a la cantinela que recitan las alumnas.

En el centro de la pared frontal del aula hay un crucifijo y, justo debajo, un retrato de Franco —de pie, con uniforme militar—, que cuelga sobre la mesa de la profesora. A la derecha, una escueta bombilla pendiendo de un cable, el tubo de la estufa que emboca en el techo y una lámina didáctica. En la pared lateral derecha se apoya una estantería con libros que tiene varias macetas colocadas en la última balda. Junto al anaquel hay otro panel con ilustraciones para la enseñanza.

⁴⁵ Se trata del aula de las niñas, ya que la escuela de Hoyuelos está dividida en dos secciones: una se dedica a la clase de niñas y, la otra, a la de niños, según nota del guión, págs. 62 y 63.

A la izquierda del crucifijo se encuentra la pizarra y, delante de ella, una estructura apoyada en el suelo y tapada con una tela negra que produce una sensación fantasmagórica.

La maestra —DOÑA LUCÍA— va avanzando entre las filas de pupitres mientras las niñas siguen recitando. Asiente con la cabeza y marca con las manos el ritmo de la canción. Es una mujer de unos cuarenta años, lleva el pelo corto y atuendo oscuro —un vestido azul marino y una rebeca negra— del que sobresale un falso cuello blanco grande rematado con bordados.



Plano 139c



Plano 140

NIÑAS (Cantando):

— ... y ocho, veinticuatro, y ocho treinta y dos...

Corta a un plano general del aula. El punto de vista muestra ahora a las niñas de frente. ANA está sentada en la segunda fila, detrás de ella se encuentra su hermana ISABEL.

Al fondo del aula, en la pared frontal, se ven dos mapas de España de hule —el mapa físico y el político con la demarcación de las provincias— y, a continuación, la puerta de madera de entrada a la clase.

La luz entra por la ventana de la pared lateral izquierda. Al lado de la contraventana de madera hay un perchero con gabanes de las niñas y, sobre él, un cuadro con una reproducción de la Virgen María en blanco y negro, inspirada en la Inmaculada del pintor Esteban Murillo.



Plano 141



Plano 141a

NIÑAS (Cantando):

— ... ánimas venditas, me arrodillo yo...

Un nuevo corte nos muestra a la maestra de espaldas, en dirección a la pizarra, que va a situarse junto a su mesa, de cara a las alumnas.

Algunas niñas van peinadas con lazos blancos.



Plano 142



Plano 142a

DOÑA LUCÍA:

— Bueno vale, vale...,

(Da una palmada para marcar la orden)

— Guardad las cosas.

Las chicas empiezan a recoger sus libros y cuadernos. El murmullo se hace presente en el aula, mientras la maestra se vuelve de nuevo hacia su mesa dando la espalda a la clase. Se oye a las escolares hablar en voz baja, aprovechando que DOÑA LUCÍA está entretenida ordenando algo en su mesa.



Plano 142c



Plano 143

La escena corta a un plano medio de ISABEL que se entretiene jugando con su lápiz deslizándolo por el tablero del pupitre. El traqueteo del lapicero recorriendo la tabla inclinada puede escucharse entre el murmullo de las niñas.



Plano 143a



Plano 143b

DOÑA LUCÍA:

— ¡Silencio!...

ISABEL deja el lápiz al lado de su cuaderno siguiendo la indicación de la maestra. La niña mira hacia la profesora dando muestras de que se está portando bien. Su actitud es solícita, pero deja entrever cierta teatralidad.



Plano 144



Plano 144a

Por corte, un plano medio de ANA con el rostro serio, que alerta a su compañera de pupitre para que deje de hablar y no se distraiga. En el fondo de la composición, ISABEL observa lo que está sucediendo.



Plano 144b



Plano 145

Un nuevo corte para mostrar un plano medio de la maestra, de pie, junto al armazón tapado por la tela negra. La profesora espera que este momento sea de máxima atención y vuelve a insistir pidiendo silencio.

DOÑA LUCÍA:

— *¡Silencio!...*



Plano 145a



Plano 145b

DOÑA LUCÍA:

— *... que se va a enfadar Don José...*

DOÑA LUCÍA retira el trapo negro de la parte que cubre la cabeza del autómat. Es un muñeco de fabricación casera, del tamaño aproximado de una persona, pintado y recortado sobre madera. En su rostro faltan los ojos, y tiene dibujadas la nariz, la boca y un bigote negro con los extremos arqueados hacia arriba.



Plano 145c



Plano 145d

DOÑA LUCÍA retira la tela negra por completo, la deposita sobre su mesa, y sale de campo por la derecha del encuadre. El cuerpo de DON JOSÉ puede verse ahora hasta un poco más arriba de las rodillas: con las articulaciones del brazo derecho y las de la pierna izquierda pintadas en blanco, y con una zona negra, que abarca desde el tórax hasta la cintura, donde se ha marcado la silueta de diferentes órganos.



Plano 146



Plano 146a

La maestra avanza por el pasillo de pupitres pidiendo silencio. Es el comienzo de la lección de anatomía que DOÑA LUCÍA introduce con cierto sentido del humor, como si se tratara de un juego.

DOÑA LUCÍA:

— *¡Buenos días, Don José...!*

NIÑAS:

— *¡Buenos días, Don José...!*

DOÑA LUCÍA:

— *¡Pobre, Don José!, ¿quién lo habrá puesto así?*



Plano 147



Plano 148

Corta un plano subjetivo de DON JOSÉ de cuerpo entero, delante del caballete que lo mantiene en pie.

La luz de la mañana entra por la ventana de la pared lateral, a la izquierda de la pizarra.

NIÑAS:

— *¡Usted, señora maestra! ¡Usted! ¡Usted!*



Plano 148a



Plano 149

Corta otra vez a las niñas que se vuelven hacia la maestra para contestar armando un pequeño jolgorio. DOÑA LUCÍA se dirige a una de las niñas mayores.

DOÑA LUCÍA:

— *Vamos a ver, Paulita: ¿qué le falta a Don José?*

La niña se pone en pie para contestar.

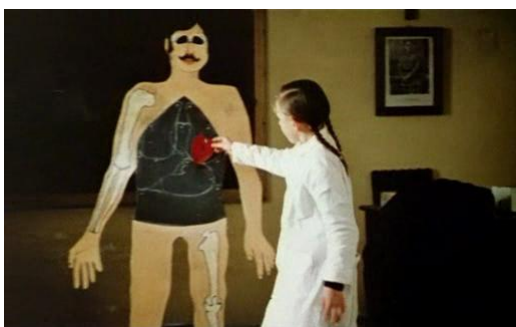
PAULITA:

— *El corazón.*

DOÑA LUCÍA:

— *Muy bien. Pónselo.*

PAULITA sale de campo por la izquierda del encuadre y se dirige hacia la mesa de la profesora donde se encuentran las pequeñas piezas de cartón, escoge una pintada de rojo y va hacia el muñeco para colocar el corazón.



Plano 149a



Plano 150

DOÑA LUCÍA:

— *Y tú, Mari Carmen, ¿para qué sirve el corazón?*

Por corte, un plano de conjunto de cuatro niñas, de edad mediana, que están mirando a la profesora.



Plano 150a



Plano 151

MARI CARMEN:

— *Para respirar.*

MARI CARMEN se levanta enseguida para contestar, aunque su respuesta se hace esperar. La niña mira hacia el techo buscando inspiración, luego hacia un lado.

Corta a la profesora que, con gesto de desesperación, mira también hacia arriba. Detrás de la maestra, en la pared, hay un planisferio de hule.



Plano 151a



Plano 152

La profesora interviene enseguida circulando entre los pupitres situados al fondo de la clase y dirigiéndose al grupo de las mayores que se está riendo.

DOÑA LUCÍA:

— *Vosotras, las listas, las que os reís tanto, ¿qué es lo que sirve para respirar?*

NIÑAS:

— *¡Los pulmones!*

La maestra se vuelve hacia la niña que permanece aún junto al muñeco.

DOÑA LUCÍA:

— *Enséñalos.*

PAULITA sostiene el hígado de cartón con las dos manos, como si se tratara de una pieza muy delicada. Parece temerosa de equivocarse. La niña mira hacia DON JOSÉ, como esperando que el muñeco le dé su aprobación.

(En off) NIÑAS:

— *¡No, no, no...!*



Plano 153



Plano 154

Corta a un plano general de la clase mirando hacia DON JOSÉ, siguiendo con atención las acciones de PAULITA. ANA contempla la escena con gesto serio, e ISABEL, que está sentada detrás, se muestra sonriente, segura de que se sabe la lección.

DOÑA LUCÍA:

— *Ponle los pulmones. Pónselos.*



Plano 154a



Plano 154b

De nuevo corta a PAULITA, que enseña los pulmones de cartón antes de colocarlos en el sitio correcto.

La clase está ahora en silencio. Se puede escuchar el ruido producido por las piezas al ser encajadas en las alcayatas dispuestas en el maniquí de madera.

La pequeña se queda junto al muñeco, ligeramente inclinada hacia delante, en actitud temerosa. Primero se toca la nariz y, después, se rasca la cabeza mostrando timidez, a la espera de nuevas indicaciones de la maestra.

(En off) DOÑA LUCÍA:

— *Muy bien... ¿Para qué sirve el estómago?*



Plano 155



Plano 155a

NIÑAS:

— *Para tratar los alimentos.*

DOÑA LUCÍA:

— *Muy bien. Pónselo, Paulita.*

Otra vez, un plano general de la clase mirando hacia DON JOSÉ y la maestra preguntando en voz alta en el pasillo central de la clase.

Las alumnas responden con la frase aprendida de memoria, todas a una, y mirando hacia su compañera PAULITA, que sigue al lado del autómata.



Plano 156



Plano 156a

DOÑA LUCÍA:

— *Muy bien... Siéntate.*

Corta al maniquí donde la niña coloca, ahora sin dudar, una pieza amarilla en el sitio destinado al estómago. La cámara se mantiene en posición

frontal. La profesora entra en campo por la derecha del encuadre dando muestras de aprobación.



Plano 156b



Plano 157

DOÑA LUCÍA:

— *Atended aquí. Don José puede andar, puede respirar, puede comer; pero...*

DOÑA LUCÍA se coloca al lado de DON JOSÉ. Con él en primer término, se dirige a las niñas señalando con el dedo índice una pierna, después uno de los pulmones, y, por último, el estómago.

Corta a un plano medio del muñeco. La maestra pasa por detrás con cierto misterio.



Plano 157a



Plano 158

DOÑA LUCÍA:

—... *pero todavía hay algo muy, muy importante, que no tiene.*

La maestra plantea una nueva cuestión que dirige a sus alumnas

Por corte, las niñas atendiendo.



Plano 159



Plano 160

NIÑA 1:

— *Los huesos.*

(En off) VOCES

— *Los huesos, las orejas.*

Una de las niñas se aventura a lanzar una respuesta, otras la acompañan, mientras DOÑA LUCÍA mueve la cabeza negando. A continuación, sonriendo, llama la atención de ANA.

(En off) DOÑA LUCÍA:

— *ANA, que estás muy callada.*



Plano 160a



Plano 161

Corta de nuevo a las niñas. ANA se levanta y se encuadra en un plano medio; el resto de la clase aparece desenfocado.

DOÑA LUCÍA:

— *¿Qué es lo que le falta todavía a Don José?*

Por corte, DOÑA LUCÍA preguntando a ANA.



Plano 162



Plano 163

ISABEL (Susurrando):

— *Los ojos.*

(En off) DOÑA LUCÍA:

— *Silencio, Isabel. Contesta cuando se te pregunte.*

Un corte muestra a ANA en silencio. ISABEL se agacha para evitar que la maestra la vea soplar a su hermana. Entre algunos cuchicheos, se oye la respuesta en voz baja. Antes de que ANA conteste, la maestra reprende a ISABEL, aunque sin demasiada severidad.

Por corte, el rostro serio de ISABEL con las manos apoyadas sobre el pupitre en actitud de buena conducta, tras la llamada de atención.



Plano 164



Plano 165

ANA:

— *Los ojos.*

Un contraplano de ANA, que finalmente contesta. ISABEL la observa desde su pupitre.

DOÑA LUCÍA:

— *Muy bien. Ven a ponérselos.*

Un nuevo corte nos sitúa frente a la maestra que invita a ANA a colocar el órgano que le falta a DON JOSÉ.



Plano 166



Plano 166a

Corta a un plano general de la clase. ANA camina por el pasillo, de espaldas a la cámara, en dirección al maniquí. Se para primero junto a la mesa de la profesora para coger el cartón. Entre tanto, DOÑA LUCÍA acerca un taburete al muñeco para que la niña alcance a ponerle los ojos a DON JOSÉ.



Plano 167



Plano 168

Por corte, un plano medio de ANA, ligeramente en picado, subiéndose en el taburete y dirigiendo sus manos hacia el rostro de DON JOSÉ. La toma se ha realizado desde detrás del muñeco, de manera que pueden verse los bordes de la silueta y el envés de la cabeza de madera.

Otra vez, por corte, un primer plano del maniquí con las manos de ANA colocando los ojos —unidos en una sola pieza, como una especie de antifaz— en las alcayatas.



Plano 169

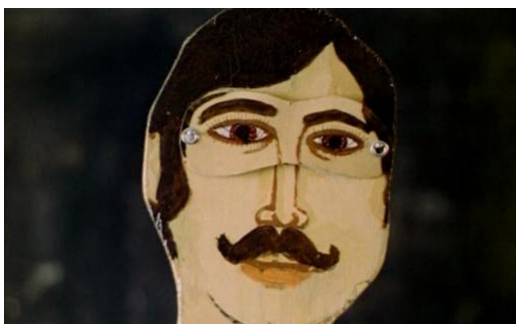


Plano 170

Corta de nuevo a ANA mirando a los ojos a DON JOSÉ. «Por primera vez, DON JOSÉ, mira ‘de verdad’ a las niñas. Y, ANA, muy cerca de esa figura, se siente, más que ninguna, intensamente mirada»⁴⁶. ANA se vuelve.

Por corte, un plano medio de ISABEL, que, con el gesto serio y el ceño ligeramente fruncido, cruza su mirada con la de ANA: las hermanas están pensando lo mismo.

A continuación, corta un primer plano de DON JOSÉ.



Plano 171



Plano 171a

(En off) DOÑA LUCÍA:

— DON JOSÉ ya puede ver.

⁴⁶ Tal y como se describe en el guión, pág. 67.



Encadenado

La imagen de DON JOSE encadena, mediante fundido, con un plano general de una extensión de tierra llana sin árboles, situada a las afueras del pueblo, donde las hermanas contemplan el paisaje.

ANÁLISIS

La entrada gradual de los niños a la escuela de Hoyuelos, con la sucesión de tres encadenados unificados por la alegre melodía de flauta, sugiere la rutina cotidiana de los escolares y una sucesión temporal de acciones que se realizan en un mismo día. Los encadenados «parecen embalsamar momentos en el tiempo, como la reconstrucción, un recuerdo, una especulación imaginativa o simplemente una reiteración de lo que ocurre muchas veces» (Kinder, 1993, pág. 131).

La lección de anatomía de la maestra recrea un recuerdo de la infancia de Ángel Fernández-Santos, inspirado en el rústico método de explicar el cuerpo humano de un maestro de su pueblo, que enseñaba según las normas pedagógicas del franquismo.

La clase de anatomía comienza con una cantinela mediante la que las niñas practican aritmética. Las alumnas cantan al son de una canción popular infantil que existe en dos versiones: *El farolero* y *Tengo una muñeca vestida de azul*. Hay que señalar que, por primera vez, la fuente de la banda sonora está incluida en la diégesis.

Erice y Fernández-Santos tenían el encargo del productor Elías Querejeta de hacer un guión sobre el personaje de *Frankenstein*, pero al final terminaron escribiendo una historia que no trataba de Mary Shelley o de Boris Karloff, sino que hablaba de ellos mismos. Lo que apuntaba a ser una reconstrucción de un clásico del cine de terror se convirtió en un «acorde lírico», donde se dieron cita los fantasmas y los ecos de su propia infancia, según señala Ángel Fernández-Santos (Rodríguez, 1998).

«Había un maestro que se llamaba Rincón, y este maestro aprovechó un maniquí, pues de estos de costurera que tenían, de sastra; le añadió palos, cartones, dibujos y lo convirtió en una especie de muñeco, de fantoche, [...] lo llamaba Don José, lo ponía allí en medio, y allí todos los demás le iban poniendo un brazo; había colocado unas alcayatas para que se engancharan.

[...] Y fíjate por donde este recuerdo de infancia que yo viví, a través de la ventana, envidioso de no poder estar allí porque yo estaba en mi casa estudiando, de acuerdo con las leyes de la Institución Libre de Enseñanza, y no de acuerdo con las leyes pedagógicas del franquismo. Y es una escena formidable. Recuerdo cuando la vi... ¡Bueno, lo ha mejorado! ¡Magnífico! Mi recuerdo quedaba reducido a añicos al lado de lo que Víctor hizo allí» (Rodríguez, 1998).

Guiados por la conciencia mágica del mundo que tiene ANA —donde todo lo que sucede se le aparece como señal de algo—, los espectadores de *El espíritu de la colmena* participan de un tiempo fragmentado —como el del cinematógrafo, el de la poesía—, que discurre en la meseta castellana hacia 1940, situado en el territorio imaginario de las narraciones infantiles que comienzan con «Érase una vez...», como si se tratase de un lugar que no figurara en los mapas. Se diría que dentro del relato fílmico el pueblo donde vive ANA es un lugar imaginado, aunque bien sabido es que tiene un sitio concreto en la historia. En la poética de Víctor Erice, la infancia es un territorio.

La clase de Hoyuelos revive el tiempo donde las clases se impartían a niños y a niñas por separado, en aulas donde se reunían todos los escolares del pueblo y se les colocaba por edades en filas de pupitres. Las clases eran simples habitaciones de viviendas particulares (en otras ocasiones, cuadras y cámaras), con humedad, ventanas pequeñas y sin aseos, con una simple estufa de leña, cuando la había. En su ausencia, los alumnos llevaban pequeños braseros para calentarse los pies.

Con el retrato de Franco y el crucifijo pendiendo sobre su mesa, el maestro daba lecciones de aritmética, anatomía, política, urbanidad —de todas las materias—, con láminas didácticas de Historia Sagrada, de plantas y animales para la enseñanza de la Historia Natural, y mapas de hule para instruir sobre las partes del cuerpo humano o las capitales de España. En un universo donde hadas y guerreros eran los personajes de ficción presentes en sus juegos.

La escritora Josefina Aldecoa retrata unas condiciones similares en su novela *Historia de una maestra*, a través de las vivencias que la profesora «Gabriela López Pardo»⁴⁷ escribe en su diario de clase.

«He dividido a los niños en tres grupos. Los que no saben ni las letras. Los que están torpes de lectura y escritura pero ya van sabiendo dominar estos mecanismos y por último los que leen y escriben con cierta soltura. Mientras unos trabajan en cálculo y los otros hacen ejercicios de lenguaje, los más atrasados trabajan directamente conmigo. [...] Luego voy cambiando de actividad: enseño a contar a los últimos, hago leer en voz alta al grupo intermedio y los más adelantados escriben una redacción. Después del recreo, la última hora de la mañana hago una explicación para todos de temas muy elementales, un día de ciencias, otro de geografía, otro de historia. [...] Nunca han oído estos niños una explicación sobre el lugar que ocupa la Tierra en el Universo, Europa en la Tierra, España en Europa. Creo que ni siquiera están seguros del punto de España en que se encuentran. Les entusiasma el descubrimiento de los movimientos de la Tierra, el paso del día a la noche, la marcha de las estaciones. He encargado a Lucas, el mandadero, el guía que me trajo, un globo terráqueo» (Aldecoa, 1990, págs. 32 y 33).

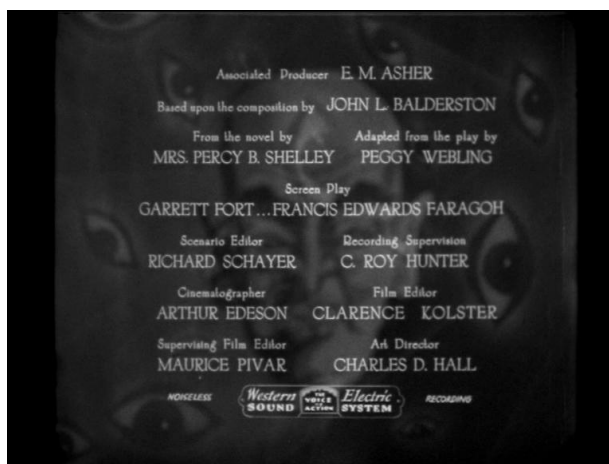
Los ojos del cine

En su camino hacia el conocimiento, la mirada de ANA encuentra en los ojos de DON JOSÉ la distancia que le faltaba en las imágenes de la película que ha visto en el cine. Alentada por las explicaciones de su hermana mayor, que le ha dicho que el espíritu «se disfraza» para salir a la calle y ante la percepción de haberse sabido «intensamente mirada» por DON JOSÉ, la niña empieza a admitir a la criatura como un ser posible, aunque en origen su impresión fuera contradictoria. En la conciencia de ANA, el deseo de su

⁴⁷ La maestra rememora su historia personal desde los años veinte hasta el comienzo de la guerra civil, entregada a una profesión que la va llevando de pueblo en pueblo en un período decisivo en la historia de España. El advenimiento de la República, con su exaltación del papel de los maestros en la transformación de la sociedad española para luchar contra la ignorancia y el caciquismo, forma parte del sueño individual y colectivo de aquellos maestros que entregaron su vida para conseguir despertar a un pueblo prácticamente analfabeto.

imaginación tiene más peso que su voluntad de raciocinio, y así decide llevar a cabo su sueño, en lugar de acomodarse a lo que el mundo de los adultos espera de ella, que no es otra que tener miedo a lo desconocido, a los monstruos.

El muñeco de DOÑA LUCÍA precipita a ANA a recorrer en soledad el camino hacia el conocimiento. En su particular escenario, un pueblo perdido en la España de la posguerra, ANA es una heroína que bebe de las fuentes del cine de terror, y que seguramente recuerda haberse sentido mirada por los ojos del cine, por esos que aparecen moviéndose en el fondo de los títulos de crédito de la película *El doctor Frankenstein* y que ahora ha logrado poner en la cara del maniquí que hay en su escuela.



Plano créditos de *El doctor Frankenstein*

La descomposición de la realidad que aparece en las imágenes de la película de terror es paralela a la recomposición del maniquí que se realiza en la clase de anatomía.

A este respecto, el poeta Pere Gimferrer establece un proceso entre ambas realidades comparable al que se produce en un poema. «Al desmenuzar el tiempo prismáticamente, actúa, respecto a lo filmado, como actúa el poema respecto al fluir verbal: retiene, en lo que Octavio Paz llamó 'la fijeza momentánea', un instante sustraído a la temporalidad y propuesto como objeto de conocimiento autónomo a la percepción; pero la fijación de este instante no excluye su inserción luego en otro tipo de duración, el fílmico, de

suerte que el camino que lo ha aislado de la realidad bruta no es desandado nunca, del mismo modo que las palabras de un poema no regresan o reingresan nunca en la comunicación verbal habitual» (Gimferrer, 2002).

Por primera vez, DON JOSÉ mira «de verdad» a las niñas, indica el guión de *El espíritu de la colmena*. Los ojos del cine mirando la infancia, una idea que forma parte del universo poético de Víctor Erice, inspirada de nuevo en la noción de cinefilia.

«En todo caso, aquel tiempo de los orígenes nos dejó lo esencial: las películas que en expresión de Jean Louis Schefer, que Daney citaba siempre, ‘ont regardé notre enfance’, es decir, las películas que han mirado nuestra infancia. Se comprende por qué la cinefilia es una historia de orfandades y de familias elegidas, y por qué igualmente el afán que guía al cinéfilo está presidido, en muchos casos, por una especie de falta, de carencia original. Daney lo ha expresado mejor que nadie: ‘la vergüenza de haber visto todo y no haber dicho nada’ trae consigo el desafío de verlo todo, de sostener todo con la mirada, la aceptación de las aventuras más aberrantes del cine. Verlo todo como en un zoo, un todo encerrado con doble vuelta de llave en la caja del cine» (Erice, 1995, pág. 77).

Secuencia 12

(00:33:16–00:35:22)

Escena 1

Localización. Pozo. Exterior. Día.

Duración: 00:33:16–00:35:22



Plano 172



Plano 172a

Plano general de una gran llanura por donde discurren tierras de labranza. En la planicie, un solo árbol. A lo lejos se divisa una casa abandonada con un pozo, casi escondida, entre los colores ocres del campo.

En profundidad, un camino serpentea hacia las cimas achatadas que se recortan sobre el horizonte.

El viento sopla con fuerza.

ISABEL y ANA contemplan el paisaje desde un pequeño montículo, situadas de espaldas a la cámara. Las hermanas hablan entre sí; ISABEL sentada y ANA, de pie, con la cartera roja en la mano. Van vestidas con los babis y medias de lana blancas; parece que regresan de la escuela o que se dirigen a ella.

(RUIDO DEL VIENTO)

ISABEL:

— *¿Ves aquella casa con un pozo?*

ANA:

— *¿Vive allí?*

ISABEL:

— *Sí. ¿Quieres que vayamos?*

ANA:

— *Bueno.*

El viento revuelve los cabellos de las niñas moviendo con ímpetu el babi de ANA y las ramas de un arbusto situado a la derecha del encuadre, con la mitad de la cepa en fuera de campo. Una gran nube proyecta su sombra sobre las hermanas y en los campos que se suceden por la pequeña ladera.



Plano 172b



Plano 172c

Las dos echan a correr hacia abajo, veloces, aprovechando la cuesta y sin soltar sus carteras de la mano. Al mismo tiempo empieza a sonar una melodía de flauta y guitarra —adaptación de la canción popular infantil «Vamos a contar mentiras», fondo musical, exterior a la diégesis— que acompaña a las niñas en su descenso.



Plano 172c



Plano 172d

Un fundido encadenado hace que las dos hermanas se pierdan en la llanura en su trayecto por el campo. Las pequeñas se divisan cada vez más a lo lejos, en dirección a la casa.



Plano 172e



Plano 172f

Otro fundido encadenado desde la misma posición de cámara sitúa a las niñas en la lejanía como dos pequeños puntos blancos suspendidos en la inmensidad del campo. El paisaje se muestra desnudo y el viento sumergido ahora en las notas musicales de guitarra y flauta.



Plano 172g



Plano 172h

Con las figuras de ISABEL y ANA desaparecidas, eclipsadas ya en la enormidad del paisaje, la gran sombra de la nube se desliza sobre los campos dejando paso a los colores ambarinos del sol castellano.

Una gran mancha amarilla se dirige hacia la pequeña loma por donde habían descendido las dos hermanas.

La música sigue presente; al igual que el viento moviendo las ramas del pequeño arbusto apostado en la parte derecha del encuadre.



Plano 173



Plano 173a

Un nuevo fundido encadenado hace emerger en el paisaje una corraliza abandonada con dos entradas frontales sin puerta: una situada a la derecha del espectador y otra a la izquierda. Se trata de un plano general con un ligero escorzo hacia la izquierda para encuadrar el pozo de agua, ubicado a la derecha de la edificación. La fachada está llena de desconchones y en la techumbre se ven varios claros con las tejas hundidas. Junto a la construcción, el pozo se levanta sobre la tierra caliza surcada por el arado.

Vemos este escenario desde lejos, a unos cien metros de distancia⁴⁸.



Plano 173b



Plano 173c

(RUIDO DEL VIENTO)

ISABEL (Al oído):

— *Espérame aquí.*

⁴⁸ Según nota en el guión, pág. 68.

Surgiendo del eje de la cámara, ISABEL y ANA aparecen de espaldas. El ruido de sus pisadas se percibe entre las notas musicales y las sacudidas del viento. Las niñas se detienen frente al corral.

La música cesa.



Plano 173d



Plano 173e

ISABEL corre en dirección al pozo. La cámara no se mueve; permanece inmóvil acompañando a ANA. La niña se ha quedado quieta, con los pies juntos sobre un caballón. Parece seguir las indicaciones de su hermana mayor.



Plano 173f



Plano 173g

ISABEL ha llegado al pozo. En los últimos metros, sus pasos se han hecho más lentos mostrando, como ya es habitual en ella, esa teatralidad que parece estar dirigida a la hermana pequeña. Ahora lo vuelve a repetir: explora a la orilla del foso como si estuviera buscando un rastro. Da una vuelta a su alrededor, despacio; se inclina después sobre el brocal y permanece así unos segundos. ISABEL expresa con sus gestos que algo inquietante puede suceder.

ANA observa todo sin moverse, en mitad del páramo, atenta a las idas y venidas de su hermana y con la turbadora compañía de la ventisca.



Plano 174



Plano 175

Corta a un plano medio de ANA mirando al pozo con el viento de frente.



Plano 175a



Plano 175b

De nuevo por corte, un plano general de ISABEL observando el interior del aljibe muestra lo que está viendo ANA. A continuación ISABEL dirige su mirada hacia ANA para después volverla otra vez hacia dentro del agujero.



Plano 176



Plano 177

Corta a ANA nuevamente, sin moverse, atenta a las evoluciones de su hermana mayor, que sigue concentrada en sus comprobaciones oculares en derredor del pozo.



Plano 177a



Plano 177b

Un cambio de plano nos sitúa a ANA de espaldas, frente al corral. La niña comienza a avanzar hacia ISABEL dando unos pequeños pasos que se tuercen por los surcos de la tierra.

(RUIDO DEL VIENTO)

ANA (Susurrando):

— *Isabel, Isabel.*



Plano 177c



Plano 177d

ANA llama a su hermana tímidamente, en voz baja, preocupada, temiendo que pueda ocurrirle algo.

ISABEL, sin atender, penetra en el corral por la entrada situada a la derecha del espectador. Antes de desaparecer por el hueco negro, hace una señal con la mano a ANA diciéndole que espere. La niña pequeña permanece

durante unos segundos frente al corral, sin saber de su hermana mayor. Al poco, ISABEL sale por el vano de la izquierda y ANA corre a su encuentro.



Plano 177e



Plano 177f

Las dos hermanas se reúnen. ISABEL le dice algo al oído a ANA y echa a correr.



Plano 177g



Plano 177h

ANA la sigue, pero antes lanza una mirada temerosa, casi fugaz, en dirección al pozo.

Las niñas salen de campo por la misma zona del encuadre por donde habían entrado.

Corta a:

ANÁLISIS

La infancia es un territorio solitario

ISABEL y ANA emprenden la búsqueda del espíritu por los solitarios campos que circundan el pueblo. Echan a correr colina abajo siguiendo las directrices de la hermana mayor, que es la verdadera iniciadora y quien dice saber que el monstruo vive en la casa que se encuentra al final de la ladera. La aventura se construye merced a una mentira de ISABEL que inventa para poder jugar con su hermana. Aunque ANA desconoce que se trata de un engaño, la música, cómplice de la protagonista, sitúa a las dos en la esfera de un universo imaginado donde el espacio de la representación —los campos solitarios por donde corren en pos de su aventura—, se configura como el territorio de la infancia.

El fondo musical de guitarra y flauta —adaptación del clásico infantil «Vamos a contar mentiras»⁴⁹— «lanza el juego mentiroso de Isabel en el espacio de la meseta castellana» (Gille, 1990, pág. 88).

El enclave representado es un paraje solitario, una planicie donde las niñas se muestran más pequeñas que nunca, como auténticos puntos en la enormidad del paisaje. Un lugar desierto lleno de amenazas: las entradas al corral se advierten como dos alarmantes vanos negros en el desolado cantizal, junto a un pozo en el que pueden encerrarse todos los secretos. Se trata de un

⁴⁹ Canción tradicional infantil que suelen cantar los escolares cuando van de excursión. La canción dice así: «Ahora que vamos despacio (*bis*), vamos a contar mentiras, tralará (*bis*), vamos a contar mentiras. Por el mar corren las liebres (*bis*), por el monte las sardinas, tralará, (*bis*), por el monte las sardinas. Salí de mi campamento (*bis*), con hambre de seis semanas, tralará (*bis*), con hambre de seis semanas. Me encontré con un ciruelo (*bis*), cargadito de manzanas, tralará (*bis*), cargadito de manzanas. Empecé a tirarle piedras (*bis*), y cayeron avellanas, tralará (*bis*), y cayeron avellanas. Con el ruido de las nueces (*bis*), salió el amo del peral, tralará (*bis*), salió el amo del peral. Niño, no tires más piedras (*bis*), que no es mío el melonar, tralará (*bis*), que no es mío el melonar. Que es de una señora vieja (*bis*), que habita en El Escorial, tralará (*bis*), que habita en El Escorial».

paraje donde ISABEL y ANA están indefensas ante los peligros que las circundan.

Los efectos reales de la luz en la naturaleza —el deslizamiento de la gran sombra sobre los campos dejando paso a los colores ambarinos del sol castellano— acentúan la textura de ese mundo fantástico por el que transitan las hermanas. El viento que las acecha se convierte en un suave velo y la luz en una sustancia atmosférica que llena todo el espacio de la representación. ISABEL y ANA aparecen sumergidas en la luz como si fueran parte integrante del campo. El alto horizonte las ata a la tierra confiriéndoles el carácter intemporal en el que se plasman las quimeras de la infancia. Un territorio que se transita en soledad y donde se experimentan los «descubrimientos fundamentales», según señala Erice (Criterion Collection, 2000).

«Todos los países tienen un sistema de educación que responde a un estereotipo. Y este sistema de educación lo imponen a todo el conjunto de la sociedad. Ahora, si se habla de la experiencia vital, de lo que aprendemos al margen de la escuela, a mí la experiencia que me interesa, quizás es educadora en otro sentido, es la que se hace, se experimenta, fuera de ese patrón, fuera del aula. Es decir, fuera de ese sistema. De hecho, Ana e Isabel cuando salen de la escuela, se alejan en el campo, van solas; lo que experimentan lo experimentan solas; lo que descubren lo descubren por sí mismas del mundo y de la realidad, sobre todo Ana, al margen de la escuela, de la familia, etcétera. [...] A mí me interesa hablar de las experiencias que se tienen al margen de todo ese sistema. Quizás son experiencias límites, pero que a mí, por ejemplo, son las que más me han nutrido en general; las que me han hecho descubrir cosas, digamos que han sido para mí más fundamentales. Casi todas han sido fuera de la escuela, de la sociedad, en otro territorio, digamos» (*ibídem*).

Secuencia 13

(00:35:22–00:38:22)

Escena 1

Localización. Pozo. Exterior. Día.

Duración: 00:35:22–00:38:22



Plano 178



Plano 178a

Un fundido encadenado sobre la casa abandonada junto al pozo, con una ligera modificación en la luz, sugiere un cambio de tiempo.

El mismo plano que cerró la secuencia anterior⁵⁰, acompañado ahora por un fondo sonoro de guitarra que puntea —en una variación lenta— las notas de la melodía «Vamos a contar mentiras».

Hace mucho viento.



Plano 178b



Plano 178c

⁵⁰ La misma posición de cámara, ángulo, encuadre y objetivo, según el guión, pág. 70.

ANA aparece de espaldas surgiendo por el eje de la cámara, igual que en la secuencia anterior, aunque en esta ocasión está sola. Va con el cabás en la mano derecha, vestida con su babi blanco, con unas medias de lana rojas, y calzada con unas botas de cordones marrones. La niña echa a andar entre los surcos dando esos pasos que la caracterizan: a veces torpes y con algún traspié, pero decididos.



Plano 178d



Plano 178e

Se detiene unos segundos frente al corral, en el mismo punto⁵¹ donde ISABEL la hizo esperar durante su visita anterior a la casa abandonada.



Plano 178f



Plano 178g

ANA inicia su andadura en dirección al pozo. Al principio con pasos cortos, con cierto sigilo; luego van haciéndose más grandes, según va acortando la distancia hasta su destino. La vemos alejarse de espaldas, en diagonal, subiendo y bajando esos pequeños montones de tierra que ha dejado

⁵¹ «ANA permanece parada unos segundos en esa especie de frontera imaginaria de los cien metros de distancia —los dominios, hasta ahora, de la cámara—, justo allí donde su hermana la hizo esperar», según se explica en el guión, pág. 70.

el arado en el campo. Su cartera roja va describiendo las sacudidas producidas por sus ascensos y descensos entre los surcos.

La cámara permanece estática, siempre en la misma posición, siguiendo el itinerario de ANA.



Plano 178h



Plano 178i

(RUIDO DEL VIENTO)

(En off) ANA:

— Aoooo...,

El punteo de guitarra cesa, sólo se oye el rumor del viento.

La niña da los últimos pasos que la llevan a la orilla del pozo. ANA se asoma levemente y da una vuelta alrededor, despacio, igual que hiciera su hermana ISABEL.

Se agacha para dejar su cartera en el suelo y poder apoyarse con las dos manos sobre el brocal.

Subida a un pequeño montículo, se inclina para ver en el interior y grita al fondo del agujero como esperando una respuesta⁵².

⁵² En el guión: «Es entonces cuando, de repente, en medio de la soledad del campo, llega hasta nosotros un sonido extraño, sostenido. Es ANA que grita al fondo del pozo. Como acudiendo a esta señal, la cámara da un salto enorme, atraviesa la frontera prohibida y penetra incluso, violentamente, en el interior del mismo pozo», pág. 70.



Plano 179



Plano 179a

(RUIDO DEL VIENTO)

(En *off*) ANA:

— Aoooo...,

Un cambio de plano nos aproxima a la niña a quien observamos ahora (en un plano general corto) de frente, con las manos en el borde del brocal.

La cámara se ha trasladado y ha abandonando su posición inicial que mantenía el punto de vista de ANA. La toma frontal se ha realizado con un ligero escorzo a la derecha. La casa ha quedado encuadrada a la izquierda, de manera que sólo se aprecia una de las dos entradas, la situada a la izquierda del espectador. Detrás del pozo se puede ver la pared lateral de la casa, con un pequeño ventanuco en mitad del tabique de ladrillos, y el cielo raso al final de los campos.

ANA vuelve a gritar otra llamada al fondo del aljibe; en esta ocasión, con las manos alrededor de la boca, como para generar un efecto de eco. «Su grito, cargado de resonancia, resulta casi fantástico»⁵³.

El viento sopla con fuerza moviendo los cabellos de ANA y la garrucha del pozo.

⁵³ Tal y como figura en el guión, pág. 72.



Plano 179b



Plano 179c

La niña espera inútilmente una respuesta. Luego busca algo en el suelo.



Plano 179d

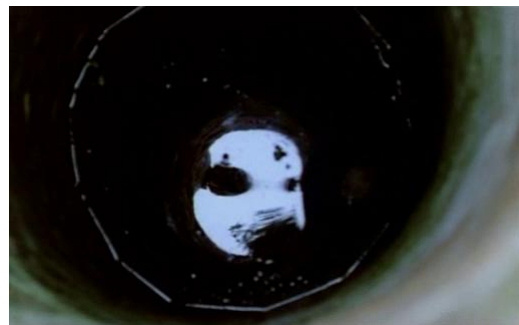


Plano 179e

Se agacha para coger una piedra y vuelve de nuevo al brocal. «Hace mucho frío»⁵⁴.



Plano 179f



Plano 180

(RUIDO DE LA PIEDRA AL ENTRAR EN CONTACTO CON EL AGUA)

Corta a un plano medio de ANA que deja caer la piedra dentro del foso.

⁵⁴ Tal y como describe el guión, pág. 72.

Por corte, un contrapicado del interior, muestra lo que está viendo ANA: las paredes circulares recubiertas de musgo y, al fondo, la oscuridad donde se refleja su silueta y las ondas producidas por el impacto de la piedra al hundirse en el agua.



Plano 181



Plano 181a

Un nuevo corte nos devuelve a ANA mirando pensativa hacia el interior del foso. Después, observa la casa derruida.



Plano 182



Plano 182a

Corta otra vez al plano general corto de ANA junto al pozo. La niña se agacha para recoger su pequeña cartera roja. El viento arrecia.



Plano 182b



Plano 182c

ANA —oculta tras el aljibe— desaparece unos instantes del cuadro, para más tarde seguir hacia la casa con el cabás.



Plano 183



Plano 184

Después de dar unos pasos, se detiene justo en el umbral de la puerta.

Corta a un plano medio de ANA asomándose ligeramente al corral, sin atreverse a entrar.

La cámara se ha colocado dentro del recinto, de manera que la mitad del encuadre está ocupado por la zona de sombra del interior, y la otra, por el rostro de la niña enmarcado en las dos jambas de piedra que sostienen el arco de la puerta.

La luz natural del exterior entra por detrás del personaje marcando un contraste fuerte.



Plano 184a



Plano 184b

Por corte, un plano subjetivo del interior del corral para descubrir lo que está viendo ANA.

La cámara realiza un movimiento horizontal de derecha a izquierda. El viento silba entre las vigas y las paredes de la casa. En el suelo de tierra, restos de loza, escombros y la luz penetrando por la techumbre.



Plano 185



Plano 186

De nuevo corta a ANA que sigue en el umbral de la puerta, ahora asomada con más decisión.

La niña observa el interior vacío, sin rastro alguno de presencia humana.

Otro corte, con un plano general de la fachada para mostrar a ANA de espaldas, de pie, asomada en la puerta y mirando al interior del corral.



Plano 186a



Plano 186b

La niña se vuelve y contempla los alrededores desde el umbral de la puerta. ANA repite con su mirada una trayectoria similar a la realizada por la cámara en el interior de la casa.



Plano 186c



Plano 186d

La pequeña comienza a andar en dirección al pozo con un gesto abatido, cabizbaja, expresando cierto pesar causado quizás por el desengaño. Se diría que ha experimentado una decepción. ANA dirige ahora sus pasos mirando al suelo.



Plano 187



Plano 188

Corta a un plano de detalle para mostrar la huella de un pie de adulto sobre la tierra levemente humedecida.

Poco a poco, va surgiendo un continuo de música electrónica⁵⁵ al que se añade después un punteo de guitarra, que permanece como fondo sonoro junto al ruido del viento.

Otro corte nos sitúa frente a ANA, que detiene su atención en la gran pisada. La niña se agacha para ver la huella de cerca.

⁵⁵ Similar al que irrumpía en el despacho cuando el APICULTOR sintonizaba su radio de galena (Secuencia 9, escena 1).



Plano 189



Plano 190

Corta de nuevo a un plano de detalle de los pequeños pies de ANA, que está en cuclillas y sin soltar la cartera roja de la mano.

Por corte, un plano medio corto de ANA, apoyada sobre el cabás y pensando quizás si esa pisada pudiera ser de un gigante. La niña se levanta.



Plano 190a



Plano 191

Corta otra vez a un plano de detalle de la pisada.



Plano 191a



Plano 191b

ANA coloca su piececillo en el interior de la huella, despacio, con mucho cuidado. La diferencia de tamaño es enorme.



Plano 192



Plano 192a

Un nuevo corte para mostrar a ANA que levanta su mirada hasta descubrir de nuevo las ruinas.



Plano 192b



Plano 192c

La niña vuelve la cabeza en dirección hacia la izquierda y vuelve a girarse a mirar la huella.



Plano 193



Plano 193a

Corta a un plano de detalle de la pequeña bota que permanece en el interior de la gran pisada. ANA retira su piececillo de la marca que ha quedado grabada en la tierra.



Plano 194



Plano 194a

Otro corte para mostrar a ANA con la cabeza gacha. La niña mira a su alrededor como preguntándose si esa huella fuera una señal inequívoca, una prueba de la manifestación de una presencia, quizás el espíritu, todavía ausente.



Plano 195



Plano 195a

Corta a un plano general de los campos completamente solitarios. La cámara realiza un movimiento horizontal de izquierda a derecha para mostrar lo que está viendo ANA. Las tierras surcadas por el arado confluyen en líneas paralelas que se pierden en el horizonte.



Plano 195b



Plano 196

El punto de fuga se va trasladando hacia la derecha del encuadre, merced al movimiento panorámico de la cámara. El continuo de música electrónica, el punteo de guitarra y el viento silbante siguen de fondo sonoro.

Por corte, un plano medio de la niña mirando hacia la izquierda.



Plano 196a



Plano 197

ANA vuelve la cabeza de nuevo en dirección a la huella.

Corta a un primer plano de la enorme huella.



Encadenado

La imagen comienza a transparentarse, de nuevo mediante fundido encadenado, en la mesilla de noche del dormitorio de las niñas.

La música y el rumor del viento se desvanecen.

ANÁLISIS

Buscando al espíritu

La vuelta de ANA sola al corral abandonado —surgiendo de espaldas como en la secuencia anterior— sitúa al personaje en un espacio que parece detenido. El encadenado sobre la casa, con una pequeña modificación de la luz, y el cambio en su vestimenta —ANA lleva ahora unas medias de lana rojas en lugar de las blancas— sugiere una nueva visita de la niña al paraje, aunque no se concreta si se trata del mismo día o de un tiempo posterior. El acompañamiento musical de las notas de la melodía «Vamos a contar mentiras», en esta ocasión recreadas por un punteo de guitarra española en una variación lenta, parece insinuar «un cierto carácter repetitivo en estas visitas, pero también añade un aire de suspense: es la primera vez que, fuera de la protección de su hermana, toma la iniciativa» (Pena, 2004, pág. 85).

La niña repite en soledad la ceremonia realizada por su hermana mayor y la música va a apoyar con otro *tempo* las acciones de la pequeña en su búsqueda del espíritu. La lenta variación de guitarra impone otra mirada sobre ese lugar visto ahora de cerca: «el juego se hace serio» y «el espacio va a ser ritualizado por Ana» (Gille, 1990, pág. 88).

El fundido encadenado con ese ligero cambio de luz que abre la secuencia es el mismo plano que cerró la secuencia anterior. Realizado desde la misma posición de cámara, ángulo, encuadre y objetivo, enlaza dos momentos en el período de la narración repitiendo la misma cláusula. Según Carmen Arocena, estas concatenaciones temporales recuerdan la dinamicidad temporal de las pinturas de Monet. «Al igual que Monet, Erice mantiene el mismo encuadre y plasma las variaciones de la luz en él. Al igual que Monet, el cineasta busca la transformación de un espacio a través del tiempo. Al igual que Monet, Erice plasma el cambio en lo inmutable» (Arocena, 1996, pág. 157).

La huella que la niña encuentra en las inmediaciones del pozo cobra sentido ya que ANA «tiene todavía una conciencia mágica del mundo, donde

todas las cosas que suceden se le aparecen como una señal de algo», según Erice (Criterion Collection, 2000).

A tenor de sus comprobaciones —recordemos que ANA introduce su piececillo en la enorme pisada para ver si de verdad puede pertenecer a un gigante—, la niña sabe que el espíritu ha estado en el corral abandonado. La huella se convierte en el desencadenante de la aventura que lleva a cabo ANA siguiendo su impulso vital y, a partir de ahora, sin la ayuda de su hermana ISABEL.

Un desencadenante similar al que muestra Abbas Kiarostami en su filme *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987). Ahmad Ahmadpur, el niño protagonista, se lleva por equivocación el cuaderno de deberes de su amigo Mohammad Reza Nematzadeh, a quien el profesor ha amenazado con expulsar del colegio si al día siguiente no lo lleva a clase. Ahmad inicia un viaje al pueblo vecino de Poshte para encontrar la casa de su amigo y entregarle el cuaderno. En su itinerario fluctuante, lleno de cruces y fracasadas tentativas, encuentra una prueba que evidencia que la vivienda puede estar cerca. Se trata de unos pantalones —iguales a los de Mohammad— que encuentra tendidos a secar en un patio y que le auguran la presencia próxima de su amigo. ANA al igual que Ahmad Ahmadpur encuentra en la huella el impulso definitivo que le llevará a emprender su camino para encontrar al espíritu.

Gonzalo de Lucas ha descrito este tipo de desencadenantes como «un acorde rítmico puro del cine: el encuentro entre dos figuras o fuerzas dinámicas que al entrar en contacto una con otra —por ejemplo, un niño que encuentra un objeto, un animal o a otra persona— salen de su bloqueo inicial y adquieren la fuerza necesaria para moverse. En los relatos de Kiarostami, los personajes persiguen una idea fija y obsesiva —devolver un cuaderno a un compañero de clase, ir a ver un partido de fútbol, conseguir que una muchacha les devuelva la mirada—, y sus búsquedas están abocadas al fracaso según el cómputo material de los hechos, pero les reportan una incontable ganancia espiritual. En sus trayectos sinuosos y llenos de bifurcaciones, precisan de esos acordes cuando quedan paralizados por el miedo, la duda o la pesadumbre» (De Lucas, 2006, págs. 54 y 55).

Secuencia 14

(00:38:22-00:39:11)

Escena 1

Localización. Habitación de las niñas. Fragmento de pared. Interior. Noche.

Duración: 00:38:22-00:39:11



Plano 198



Plano 198a

(En off) ISABEL:

— *Mamá ha preguntado por ti esta tarde...*

Un plano frontal de la mesilla de noche de la habitación de las niñas, con la vela de la palmatoria encendida, surge del fundido encadenado.



Plano 199



Plano 199a

Corta a un primer plano de las manos de las dos niñas reproduciendo sombras chinescas sobre la pared del dormitorio.



Plano 199b



Plano 199c

(En off) ISABEL:

— *Quería saber dónde estabas.*

La acción se traslada al muro de la habitación donde las hermanas interpretan, con el movimiento de sus manos, un juego que remeda el diálogo entre la figura de un perro, a la izquierda del punto de vista del espectador, y la de un pájaro batiendo las alas, a la derecha.



Plano 199d



Plano 200

(En off) ISABEL:

— *Yo le he dicho que te habías quedado en la escuela.*

Las sombras se agitan nerviosas en la pared.

Corta a un plano de detalle del cuadro del ángel de la guarda que hay colgado sobre la mesilla de noche, en medio de las camas de las niñas. En el detalle, el niño aparece asido de la mano del ángel custodio.



Plano 201



Plano 201a

Tras una breve pausa, ISABEL indaga si su hermana ha estado en el pozo.

(En off) ISABEL:

— *¿Has ido al pozo?*

(En off) ANA:

—*Sí.*

ANA responde con cierta satisfacción.



Plano 201b



Plano 201c

(En off) ISABEL:

— *¿Le has visto?*

(En off) ANA:

—*No.*

Corta de nuevo a un detalle del cuadro. El plano muestra ahora a un ángel que tiene el brazo derecho levantado señalando algo en el cielo.

ISABEL sigue preguntando sobre la aventura vivida por su hermana pequeña sin su compañía.



Plano 202



Plano 202a

(En off) ISABEL:

— *Claro, no te conoce.*

ISABEL quita importancia a la decepción de su hermana.



Plano 202b



Plano 203

(En off) (RUIDO DE ABRIR UNA PUERTA Y PASOS QUE SE ACERCAN)

Corta, otra vez, a la pared del dormitorio. En la parte izquierda del encuadre, sigue moviéndose la sombra que representa al perro. En ese momento, se oyen unos pasos acercarse. Las manos descomponen la sombra y desaparecen.



Plano 203a



Plano 203b

(En off) ANA (Susurrando):

— *¡Que viene papá! ¡Que viene papá!...*

Ante el ruido de los pasos, cada vez más próximos resonando en el suelo de madera, una de las niñas sopla la vela hasta que consigue apagarla.

Funde a negro.

Las pisadas se desvanecen.

ANÁLISIS

La pared del dormitorio, iluminada por la vela, hace las veces de particular pantalla que proyecta los secretos de las hermanas. Como ocurría en la primera conversación nocturna desarrollada en el dormitorio (Secuencia 8, escena 2), el tratamiento de la luz origina un espacio íntimo de representación. A través de las figuras interpretadas por los movimientos de sus manos, se repite ese diálogo entre ficción y realidad, ejecutado en secreto y cuando sus padres creen que están dormidas.

Si la primera conversación de las hermanas en el dormitorio se articulaba mediante planos y contraplanos de las niñas mirándose desde sus camas y la atención se iba desplazando paulatinamente hacia el personaje de ANA, en esta ocasión es ISABEL quien lleva la iniciativa. La que hace preguntas es la hermana mayor, y la pequeña quien maneja las pausas y los silencios, pues ya ha comenzado a actuar en solitario al margen de ISABEL. ANA ya es dueña de su secreto. Ha iniciado un camino en busca de lo desconocido.

El universo infantil de las hermanas se encuentra proyectado en el imaginario de las sombras, un paraje que para ellas es verdadero. A su alrededor, la ley de los adultos representada en la imagen de la virgen del tríptico que hay en la mesilla de noche y en el cuadro del ángel de la guarda colgado en medio de las camas.

El diálogo de las niñas se silencia cuando oyen el ruido de los pasos de su padre. La figura del APICULTOR, en *off*, hace que las pequeñas apaguen la vela para instalarse, momentáneamente, en el dominio de los mayores.

2.6. Unidad dramática 5: La voz del padre (Día 4)

Secuencia 15: El cuento del abuelo

Secuencia 15

(00:39:11–00:42:52)

Escena 1

Localización. Bosque. Exterior. Día.

Duración: 00:39:11–00:39:41



Plano 204



Plano 204a

El claro de un bosque va surgiendo de negro. Una alegre melodía de flauta y arpa, exterior a la diégesis, acompaña el gorjeo de pajarillos en las primeras horas de la mañana. El sol proyecta zonas de sombra sobre la hierba rala.

La cámara realiza un movimiento panorámico de derecha a izquierda para seguir el paseo del APICULTOR y sus dos hijas a través de los árboles. En profundidad, se aprecian los bordes del claro del bosque.



Plano 204b



Plano 204c

Las niñas llevan atuendos diferentes. ISABEL, un pichi azul claro con rayas blancas encima de un jersey rojo oscuro, a juego con las medias. ANA, una chaqueta azul oscura sobre un vestido celeste con flores blancas; las

medias son también de color blanco. El padre viste una chaqueta de lana marrón y pantalones oscuros.

Los tres caminan mirando al suelo; han salido al campo a buscar setas. El APICULTOR lleva una cesta de mimbre y va flanqueado por las dos niñas.

La cámara sigue el movimiento de los personajes.

ANA, que se ha adelantado, avanza decidida en su exploración. Se detiene al pie de un árbol donde cree haber encontrado un rastro y, a continuación, da un pequeño giro hacia la izquierda para seguir buscando.

ISABEL, detrás de su padre, marcha más despreocupada, con las manos metidas en los bolsillos.



Plano 204d



Plano 204e

ANA:

— *Papá, aquí hay una.*

ANA se pone de rodillas junto a la seta y espera a que su padre y su hermana se aproximen. El movimiento de cámara se detiene.



Plano 204f



Plano 204g

El APICULTOR se agacha al lado de ANA. Reconoce el ejemplar y, después, hurga con una navaja para extraerlo de la tierra.

ISABEL se une al grupo para observar de cerca. Se coloca de pie, frente a ANA dando la espalda a la cámara, y con las manos en los bolsillos. El padre vuelve a revisar la pieza antes de colocarla en el cesto.

La melodía de flauta y el trino de los pajarillos siguen como fondo sonoro de la escena.



Plano 204h



Plano 204i

El APICULTOR y ANA se levantan para reanudar el paseo con ISABEL.



Plano 204j



Plano 204k

Los tres siguen su caminata por el bosque. Hacen un pequeño quiebro al reparar en algo que han visto en la tierra y, a continuación, salen por el lado izquierdo del encuadre.

Secuencia 15

(00:39:21–00:42:52)

Escena 2

Localización. Bosque. Exterior. Día.

Duración: 00:39:41–00:41:57



Plano 205



Plano 205a

La música de flauta y arpa va desgranando su melodía junto al reclamo de los pajarillos.

Por corte, un plano general del bosque. ISABEL entra por la derecha del encuadre con la mirada puesta en el suelo. La niña se agacha enseguida para observar de cerca lo que parece ser una seta.



Plano 205b



Plano 205c

ISABEL (Gritando):

— *Papá, aquí hay otra.*

(En off) APICULTOR:

— Ya voy...

ISABEL se queda en cuclillas sin moverse para marcar el sitio del hallazgo.

ANA entra inmediatamente por la derecha del encuadre y se arrodilla frente a ISABEL.



Plano 205d



Plano 205e

ANA:

— *Es mala.*

ISABEL

— *¿Qué te apuestas a que es buena?*

— *¡No la toques!*

Las hermanas rivalizan por sus hallazgos en el bosque.

La melodía cesa con una cadencia conclusiva.



Plano 205f



Plano 205g

El APICULTOR entra al momento por la derecha del encuadre. Se agacha dejando la cesta en el suelo y después saca su navaja. Las niñas permanecen en silencio a la espera de un veredicto.



Plano 205h



Plano 205i

ISABEL (al APICULTOR):

— *A que es buena...*

APICULTOR:

— *Vamos a ver...*

El APICULTOR escarba con el cuchillo alrededor del pie de la seta, removiendo la tierra hasta extraerla. La limpia un poco y la sostiene con las dos manos colocándola a la altura de los ojos para examinarla bien.

Las dos hermanas aguardan a que su padre confirme la naturaleza de la especie que ha descubierto ISABEL.



Plano 205j



Plano 205k

APICULTOR:

— *Sí señor, una buena seta...*

ISABEL (a Ana):

— *¿Lo ves?*

La rivalidad entre las niñas va en aumento.



Plano 206



Plano 206a

APICULTOR:

— *¿Quién de las dos sabe cómo se llama?*

Corta a un plano de conjunto de los tres en el suelo. Las niñas están sentadas mirando al APICULTOR que aparece arrodillado y de costado. La toma frontal se ha realizado con un ligero escorzo hacia la derecha, de manera que la cabeza y el brazo izquierdo del APICULTOR ocupan la parte derecha del encuadre. El padre se sienta. A continuación, les muestra el ejemplar con la mano.



Plano 206b



Plano 207

ISABEL:

— *Palometa...*

ANA:

— *Matamoscas...*

El APICULTOR niega con la cabeza.

Corta de nuevo a un plano de conjunto del grupo. ANA aparece ahora de espaldas a la cámara e ISABEL, de costado, en la parte izquierda del encuadre. El APICULTOR está sentado, mirando a las niñas de frente y apoyado en el tronco de un árbol.



Plano 207a



Plano 207b

APICULTOR:

— *No, la matamoscas es venenosa. ¡Miradla bien!*

El padre vuelve a negar con la cabeza, mientras busca en el interior del cesto. Saca una seta similar a la que ha encontrado ISABEL. Las pone frente a frente, una en cada mano, ofreciéndolas a la contemplación de sus hijas.



Plano 208



Plano 208a

APICULTOR:

— *Or...*

ISABEL y ANA:
279

— ¡Orejas!

APICULTOR:

— *Muy bien...*

Corta otra vez al plano frontal de conjunto de las niñas mirando hacia las manos del APICULTOR que aparece de costado. Las dos observan calladas.

Ahora se aprecia con detalle la parte superior de los vestidos de las hermanas, ataviadas de forma diferente: los cuellos de la blusa rosa de flores de ISABEL sobresaliendo por el escote del pichi; el vestido celeste con flores blancas de ANA bajo la chaqueta azul oscura.



Plano 209



Plano 209a

APICULTOR:

— *Se la conoce por el color pardo y estos bordes ondulados.*

El APICULTOR les explica las características de la seta señalando con el dedo las partes importantes que tienen que tener en cuenta a la hora de distinguirla.



Plano 209b



Plano 210

Las niñas se acercan para ver bien los bordes ondulados y el color pardo del hongo.

Corta de nuevo al plano de conjunto de las niñas mirando hacia las manos del APICULTOR, que aparece de lado y que ahora se ha vuelto hacia la derecha para echar las setas en la cesta. El padre se frota las manos para retirar los restos de tierra de sus manos.



Plano 210a



Plano 210b

ISABEL:

— *Papá, ¿tú has cogido alguna vez setas venenosas?*

APICULTOR:

— *No.*

ANA atiende en silencio a la conversación entre su padre y su hermana.



Plano 210c



Plano 210d

APICULTOR:

— *¿Sabéis por qué?*

ISABEL:

— *¿Por qué?*

APICULTOR:

— *Porque hago siempre lo que me decía mi abuelo.*

ANA atiende en silencio.



Plano 210e



Plano 210f

El APICULTOR y sus hijas se levantan para reanudar el paseo.



Plano 211



Plano 211a

APICULTOR:

— *Cuando no estés seguro de que una seta es buena, haz siempre una cosa: déjala, no la cojas. Porque si resulta...*

Por corte, un plano general de conjunto del padre y las niñas andando entre los árboles, una a cada lado. La cámara realiza un *travelling* lateral para acompañar en paralelo el paseo de los tres en el claro del bosque.

El APICULTOR sigue con su explicación. ISABEL y ANA le escuchan atentamente.



Plano 211b



Plano 211c

APICULTOR:

— *que la coges y es mala y te la comes...*

ISABEL se ha adelantado. Camina ahora mirando a su padre y andando hacia atrás, dando la espalda a la cámara. ANA, algo rezagada, sigue escuchando.



Plano 211d



Plano 211e

APICULTOR:

— *... se acabaron las setas y se acabó todo lo demás...*

El APICULTOR alerta a sus hijas con una declamación, casi teatral.



Plano 211f



Plano 211g

APICULTOR:

— *¿Lo habéis entendido?*

ANA:

— *Yo, sí.*

El grupo se detiene cuando el padre termina su explicación.



Plano 211h



Plano 211i

APICULTOR:

— *A mi abuelo no le hacía mucha gracia comerlas. A él lo que le gustaba de verdad era buscarlas...*

Los tres prosiguen la marcha. ISABEL se coloca de nuevo al lado de su padre para seguir sus explicaciones. Lleva las manos en los bolsillos y va mirando al suelo.



Plano 211j



Plano 211k

APICULTOR:

—... *aunque tuviera que andar todo el día... Nunca se cansaba.*

ANA atiende con mucho interés.



Plano 211l



Plano 212

APICULTOR:

— *¿Veis aquel monte?*

(En off) APICULTOR:

— *Allí está el jardín de las setas, como él lo llamaba.*

El grupo se detiene de nuevo. El padre señala con el dedo índice un punto que tiene enfrente.

Corta a un plano panorámico de la cima⁵⁶ de una montaña muy alta, distante, rodeada de una ligera niebla, para mostrar lo que están mirando los tres.



Plano 213



Plano 213a

(En off) APICULTOR:

— *Y ¿sabéis por qué?*

Por corte, un plano medio de ANA mirando hacia el horizonte.

ANA:

— *¿Por qué?*

La niña se vuelve hacia su padre.



Plano 213b



Plano 214

Después vuelve a mirar hacia la montaña.

(En off) APICULTOR:

⁵⁶ Es probable que los planos del monte procedan de los descartes de *Habla mudita*, dirigida por Manuel Gutiérrez Aragón y producida también por Elías Querejeta (Pena, 2004, pág. 87).

— *Porque allí crece la «Yema de huevo», la mejor de todas...*

Otro plano medio de ISABEL, que mira también hacia la cumbre y con ese gesto de ceño fruncido que la caracteriza y pone en contexto la figura de su padre, que se encuentra situado a su espalda.



Plano 215



Plano 215a

ANA:

— *¿Por qué no vamos?*

Corta de nuevo al plano medio de ANA, que sin retirar la mirada de la montaña, vuelve a intervenir.

(En off) APICULTOR:

— *¡Uy! ... está muy lejos...*



Plano 216



Plano 216a

APICULTOR:

— *Y con vosotras, que sois tan flojas, no llegaríamos nunca...*

Otro corte nos lleva a un plano medio del APICULTOR mirando a las niñas.



Plano 216b



Plano 216c

APICULTOR:

Otro día iremos. Pero tenéis que prometerme una cosa. No decir nada a vuestra madre.

El padre se lleva el dedo índice a los labios para recalcar la intención de guardar un secreto.



Plano 217



Plano 217a

Por corte, otra vez un plano panorámico de la montaña donde se encuentra el remoto jardín de las setas.

Un solo de flauta en registro grave, exterior a la diégesis, irrumpe ahora como contrapunto sonoro.

En la cima, la niebla se mueve lentamente.



Encadenado

Un fundido encadenado sobre la montaña hace emerger, lentamente, una seta.

De fondo, el canto de los pájaros y el sonido, en tono menor, del instrumento de viento.

Secuencia 15

(00:39:21–00:42:52)

Escena 3

Localización. Campo con setas. Exterior. Día.

Duración: 00:41:57–00:42:52



Plano 218



Plano 219

(En off) APICULTOR:

— *Mirad lo que hay aquí: un auténtico demonio.*

ANA:

— *¡Qué bien huele!*

Un plano de detalle muestra un hongo, con manchas marrones en la sombrilla, ocupando toda la pantalla. El solo de flauta subraya la presencia de la planta aislada.

Corta a un plano frontal de conjunto del APICULTOR y las niñas al pie de la seta.

El padre, en el centro del grupo, está sentado, al igual que ANA. A su derecha, ISABEL, de pie, apoyada sobre el brazo izquierdo de FERNANDO. El APICULTOR se pone las gafas para observar el ejemplar.

ANA mira la seta fijamente y hace un gesto de deleite.



Plano 219a



Plano 219b

APICULTOR:

— *Sí; cuando es joven engaña. Pero de vieja ya es otra cosa.*

El padre se vuelve hacia ANA para advertirla.



Plano 219c



Plano 219d

APICULTOR:

— *.Fijaos bien en ella, hijas. Fijaos bien en ese color verde que tiene el sombrero. En esas láminas negras...*

ISABEL observa en silencio.



Plano 219e



Plano 219f

APICULTOR:

— *.No la olvidéis hijas. Es la peor de todas. La más venenosa. Al que la prueba, no hay quien lo salve. Se muere sin remisión.*

El APICULTOR se vuelve hacia ISABEL para comprobar que está prestándole atención.



Plano 219g



Plano 219h

De nuevo, apelando la escucha de la mayor, se gira hacia ella, y luego hacia ANA.

ISABEL responde a sus miradas de tanto en tanto para ratificar que está teniendo en cuenta sus indicaciones. ANA, en cambio, no lo mira; no quita los ojos de la planta.

El APICULTOR se quita las gafas y se pone en pie.

El solo de flauta cesa.



Plano 220



Plano 221

Corta a un primer plano de ANA que mira en silencio hacia el suelo. La toma se ha realizado desde abajo, en ángulo oblicuo.

Por corte, un inserto de la seta en picado para mostrar lo que está viendo el personaje.



Plano 221a



Plano 221b

La bota negra del APICULTOR entra en campo por la derecha y pisa el hongo marrón de bordes irregulares. El padre insiste en sus movimientos hasta que queda aplastada bajo su pie.



Plano 222



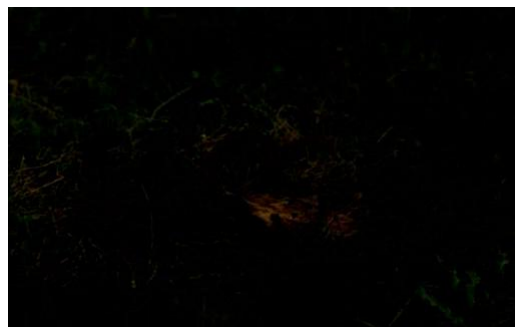
Plano 223

Un nuevo corte mostrando a ANA en contraplano, sin retirar la vista del suelo. Parece concentrada en el ruido en *off* producido por el bota frotando con ahínco sobre la hierba para asegurar que el ejemplar queda completamente aniquilado.

En contraplano, otra vez la bota negra rematando la seta venenosa que queda chafada bajo la suela de goma.



Plano 223a



Plano 223b

Sobre la hierba del claro del bosque queda el hongo aplastado en compañía del son de los pajarillos.

Funde a negro.

ANÁLISIS

El paseo de FERNANDO y las niñas evoca un recuerdo de la infancia de Víctor Erice: las caminatas por los montes vizcaínos de Carranza con un abuelo suyo en busca de setas.

La secuencia, que discurre en un bosque cercano a la casa del APICULTOR durante las primeras horas de la mañana y bajo un sol espléndido, está precedida y clausurada por sendos fundidos a negro. El primero de ellos pone fin a la conversación de las hermanas en el dormitorio al apagarse la vela ante la presencia de los pasos del padre. El segundo, sobre el primer plano de la seta, sirve para cerrar la secuencia en el claro del bosque.

El paseo en el claro del bosque puede ser considerado como un fragmento independiente, ya que su forma se halla delimitada por los fundidos a negro. Y no será la única secuencia. La incorporación de recuerdos de la infancia de los guionistas fue poblando el relato de retazos vitales que actúan como unidades autónomas, en tanto que su asunto principal es generador y lazo de unión en todo lo que en él ocurre.

«Fuimos conscientes de que estábamos en un fuera de norma, que no se podía realizar con las normas tradicionales, y que había que acudir a otras. No sabíamos cuales, y surgieron poco a poco, intuitivamente del trabajo diario. Yo le llamaba, en vez de escenas, de convocatoria de escenas, de ámbitos emocionales. Víctor lo llamaba unidades poéticas. En realidad creo que no eran ni una cosa ni otra, eran acordes, porque el guión tiene forma de partitura. Una partitura circular. Que empiece exactamente donde termina, o termina exactamente donde empieza. Y el desarrollo circular está hecho, a su vez, de una serie de círculos que se tocan unos con otros, pero que son unidades autónomas que se pueden desgajar y contar por separado. Un círculo», señala Ángel Fernández-Santos (Rodríguez, 1998).

La palabra del padre

La secuencia reúne por primera vez a las niñas con el padre. Los tres personajes se muestran en un mismo plano mediante un diálogo en el que el APICULTOR asume la tarea de instruir a las pequeñas en el reconocimiento de las setas venenosas. Paralelamente, asistimos a la infancia de FERNANDO: el padre revela las enseñanzas de su abuelo a sus hijas completando el círculo de iniciación que emprendió cuando era niño. Para ello recurre a un método didáctico y explicativo planteando primero preguntas a las niñas, comprobando minuciosamente las setas antes de emitir una respuesta, gesticulando y cambiando el tono de su voz para advertirles del peligro ante el hongo venenoso. ISABEL y ANA reciben entonces, a través de la teatralidad de FERNANDO, la idea de que su padre fue también niño y que como ellas tuvo que aprender a distinguir las setas buenas de las malas. Pero el APICULTOR no renuncia a introducir el misterio mediante la figura de ese «jardín de las setas», lugar lejano y desconocido representado en el monte donde se esconden los misterios que todavía no pueden alcanzar. Allí irán algún día, si le prometen «no decir nada a [su] madre», si participan de ese secreto que les ha revelado.

Es ANA quien se enfrenta al desafío con más entusiasmo. La atención cinematográfica se traslada a ella; a sus primeros planos, a los contraplanos donde se muestran sus miradas y sus acciones. Mientras ISABEL, sin decir nada, asiente con la cabeza a las indicaciones de su padre, bien mostrando desconfianza con el ceño fruncido, bien paseando con las manos en los bolsillos en un gesto de circunstancia. ANA demanda respuestas. Pregunta por qué no suben al monte, se deleita con el olor de la seta venenosa, se queda ensimismada viendo cómo FERNANDO aplasta el hongo con su bota. Se diría que ANA encuentra indicios en todo lo que dice y hace su padre. ISABEL, por el contrario, asiste en cierto modo como convidado de piedra, pensando quizás que el APICULTOR está relatando un cuento para niños.

2.7. Unidad dramática 6: Ser otros. Mentira-verdad (Día 5)

Secuencia 16: El apicultor se va de viaje. Las niñas juegan saltando de cama en cama

Secuencia 17: Las niñas juegan a afeitarse con los enseres de su padre.
Teresa peina a Ana frente a un espejo

Secuencia 18: Isabel y Ana en las vías del tren

Secuencia 16

(00:42:52-00:44:37)

Escena 1

Localización. Fachada de la casa del apicultor. Exterior. Amanecer.

Duración: 00:42:52-00:43:56



Plano 224



Plano 224a

La fachada de la casa solariega surgiendo de negro. La toma se ha realizado frente al portón de la vivienda, con un ligero escorzo hacia la derecha. El plano frontal corto recoge dos de los cuatro balcones del piso superior que dan al jardín delantero: uno emplazado a la izquierda del punto de vista; el otro situado justo encima de la puerta, flanqueada por las dos columnas con remates platerescos. Desde esta posición de cámara se pueden apreciar varios agujeros en las vidrieras, especialmente en el balcón principal. Sobre él, parte del escudo de armas en el borde superior del encuadre. A su izquierda, el reloj de sol, casi en el extremo lateral derecho del cuadro.



Plano 224b



Plano 224c

El ruido del portón rompe el silencio. El APICULTOR sale de prisa de la casa con una cartera de cuero en la mano. Sus pisadas apresuradas suenan en el camino de arena. La puerta se cierra enseguida. Después, se detiene, parece caer en la cuenta de que ha olvidado algo.



Plano 224d



Plano 224e

TERESA abre el ventanal del balcón principal mientras el APICULTOR, parado en mitad de la senda, se palpa la gabardina. La mujer, vestida con una bata de color rosáceo, sale hasta la barandilla con un sombrero en la mano.

La cámara mantiene su posición.



Plano 224f



Plano 224g

TERESA:

— *Fernando...*

Empieza a escucharse una melodía de flauta y guitarra, exterior a la diégesis, adaptación de la canción popular infantil «El barquito chiquitito»⁵⁷.

⁵⁷ La canción dice así: «Había una vez un barquito chiquitito (*bis*), que no sabía, que no podía, que no podía navegar. Pasaron un, dos, tres, cuatro, cinco, seis semanas (*bis*), y aquel

El APICULTOR, de espaldas a la casa, atiende a la llamada de su mujer. Se vuelve hacia el balcón y recoge el sombrero que TERESA le lanza.



Plano 224h



Plano 224i

APICULTOR:

— *Hasta luego...*

El hombre toma el sombrero y lo levanta en gesto de agradecimiento. Se da la vuelta para reanudar el camino hasta la verja de hierro, mientras le va dando forma al ala de fieltro.



Plano 224j



Plano 224k

TERESA se queda en el balcón mirando la partida de su marido, que finalmente se encaja bien el sombrero. El APICULTOR se lo ajusta tirando del ala hacia la frente y sigue andando en dirección a la posición de cámara, que se ha mantenido en la misma ubicación desde el comienzo de la secuencia. Ahora se inicia un desplazamiento en profundidad hacia atrás para recoger la aproximación del personaje.

barquito y aquel barquito y aquel barquito navegó. Y si esta historia parece corta, volveremos, volveremos a empezar».

La mujer se va metiendo lentamente en la habitación hasta que desaparece del encuadre, en tanto que el APICULTOR se desplaza hacia la verja de hierro al son de la melodía infantil.



Plano 224l



Plano 224m

La cámara inicia un movimiento panorámico de izquierda a derecha para seguir la trayectoria del APICULTOR. Cuando traspasa la verja de entrada, el movimiento de giro continúa hasta completar los 360 grados.

El APICULTOR viste camisa blanca y corbata negra bajo la gabardina gris que lleva anudada en la cintura. Parece dirigirse a algún lugar que requiere un atuendo formal.



Plano 224m



Plano 224n

VECINO:

— *Buenos días, don Fernando.*

APICULTOR:

— *Buenos días.*

Fuera de la finca, un vecino del pueblo tiene preparado para partir un carruaje ligero y sin cubierta. El APICULTOR sale diligente a su encuentro, de espaldas a la cámara.

Mediante otro movimiento panorámico, ahora de derecha a izquierda, el punto de vista encuadra a la yegua que tira del carruaje.

En profundidad, un camino de tránsito al pueblo que se pierde zigzagueante en el campo.

En el horizonte, la luz difusa y cálida del sol. En la parte superior derecha del encuadre, las ramas altas del seto que cerca la finca siluetean sobre el halo amarillento ocultando los tenaces rayos del amanecer.



Plano 224ñ



Plano 224o

VECINO:

— *Parece que llegamos un poco tarde.*

FERNANDO se acomoda rápidamente en la carreta. El conductor ase las riendas y se sube también al carruaje. A continuación, tira de las correas del animal y le da un puntapié en el trasero para iniciar la marcha.

Los cascabeles de los jaeces comienzan a sonar.



Plano 224p



Plano 224q

En la parte posterior del tílburí llevan un saco y una maleta de cartón con cantoneras y refuerzos de metal.

Poco a poco, el vehículo se aleja. El traqueteo del armazón del carro y el crujido de las ruedas sobre el camino de tierra van tomando presencia sonora sobre la adaptación musical de «El barquito chiquitito». El trote de la yegua resuena también en el conjunto del segmento sonoro.



Plano 224r



Plano 224s

El carruaje desciende por un tramo en pendiente.

Por medio de un ligero movimiento panorámico horizontal de derecha a izquierda, se va abriendo el plano para seguir el pequeño viraje del vehículo en el entrante de una curva. La panorámica muestra una edificación de piedra de dos alturas —en el borde izquierdo del encuadre— y varios montículos de tierra que se dispersan por el campo desde la linde del camino.

La casa del APICULTOR aparece ahora en el contexto de otras construcciones en el límite urbano del pueblo.



Plano 224t



Plano 224u

Una vez superados el recodo y la pendiente del camino, la yegua inicia el galope por un tramo llano rebasando un pequeño puente de madera sobre el cauce de un arroyo.



Plano 224v



Plano 224w

El coche deja atrás el puente discurriendo por otra curva que se abre a la izquierda del punto de vista. La posición de cámara se corrige otra vez, mediante un movimiento panorámico de izquierda a derecha.



Plano 224x



Plano 224y

Las ramas altas del seto quedan a la derecha del encuadre y los rayos del sol inciden directamente sobre la lente de la cámara creando un círculo de luz difusa a su alrededor.

La melodía cesa mediante una cadencia de flauta. El carruaje sigue su camino al son del galope.

Corta a:

Secuencia 16

Escena 2

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día.

Duración: 00:43:56–00:44:07



Plano 225



Plano 225a

Un plano frontal del dormitorio de las niñas. Los rayos del sol entran por un ventanal a medio abrir, situado a la izquierda del punto de vista y fuera del encuadre. La luz amarilla, filtrada por los cristales ambarinos de la vidriera, ilumina lateralmente la escena resaltando el volumen y la textura de los objetos que encuentra en su trayectoria. El haz luminoso se extiende transversalmente desde el vértice inferior izquierdo del cuadro hasta la parte superior derecha de la pared frontal de la habitación.



Plano 225b



Plano 225c

El resplandor queda reflejado en el suelo de madera de la estancia y continúa su proyección en los camisones blancos de las hermanas, que juegan saltando de una cama a otra. La luz se refleja también en las colchas blancas propagándose hasta la parte central de la pared, bajo el

cuadro del ángel de la guarda que hay colocado sobre la mesilla de noche, en medio de los cabeceros gemelos de madera pintados de color verde. Las sombras de las hermanas aparecen intermitentemente sobre el tabique cuando traspasan el haz de luz.



Plano 225d



Plano 225e

La puerta de la habitación —a la izquierda del punto de vista— está cerrada y en zona de sombra. Por la parte inferior entra un resquicio de luz procedente de las estancias de la casa.

ANA e ISABEL están enzarzadas en una ruidosa pelea muy divertida. Se tiran las almohadas riendo, mientras se persiguen de cama en cama. Una de las camas, la más próxima a la puerta, se tambalea por el brinco de ISABEL y no parece muy estable; una de las patas está ligeramente torcida, deslustrada y sujeta con un cordel al travesaño de madera que sostiene el somier. A los pies de las camas, un kilim decorado en color rosa vivo muy parecido al tono de las flores que estampan las colchas.



Plano 225f



Plano 225g

Una de las almohadas ha caído momentáneamente al pie de la puerta. ISABEL se lanza al suelo para recogerla. ANA ya tiene preparada la suya para

iniciar de nuevo la gresca. Subida en la cama, la levanta por encima de su cabeza para tomar buen impulso. La pequeña se mueve de un lado a otro como si fuera a caerse, pero finalmente logra mantener el equilibrio.



Plano 225h



Plano 225i

ISABEL sigue atenta a los preparativos de su hermana sin parar de reír. Siguiendo los pasos de ANA, impele el almohadón hacia delante para dar un buen golpe al de su hermana. A continuación, las dos almohadas caen al suelo en medio de las camas.

Corta a:

Secuencia 16

Escena 3

Localización. Despacho del apicultor. Pasillo y habitaciones. Interior. Día.

Duración: 00:44:07–00:44:23



Plano 226



Plano 226a

(En off) (RUIDOS DE LAS NIÑAS PROCEDENTES DEL DORMITORIO)

Un plano general corto del despacho del APICULTOR donde MILAGROS limpia el polvo de la mesa de estudio. La cámara se ha situado frente al personaje, escorzada hacia la derecha del punto de vista.

La algarabía de las niñas jugando en el dormitorio llega al despacho y se oye con toda nitidez.

La mujer⁵⁸, vestida de oscuro, está ubicada en la esquina interior izquierda del mueble, delante de la librería de pared. Se apoya en el tablero con la mano derecha, mientras pasa la gamuza con la izquierda sorteando los objetos que encuentra a su paso: la máquina de escribir, colocada en la esquina exterior izquierda de la mesa de estudio; un cartero de madera de sobremesa, en la esquina derecha, y los papeles de escritura y el quinqué, en el centro.

Detrás del escritorio se encuentra el cuadro de San Jerónimo iluminado por la luz de la ventana de la habitación.

⁵⁸ Es la criada que daba de comer a los animales (Secuencia 6, escena 5).

MILAGROS se cambia el trapo de mano para repasar el tablero con meticulosidad. A su espalda, en el tabique lateral de la puerta del despacho y en zona de sombra, destaca el color blanco de la caperuza del APICULTOR colgada del perchero.



Plano 226b



Plano 226c

La mujer mueve la cabeza constatando la presencia de las risas y golpes de las niñas. No obstante, sigue con la limpieza.



Plano 226d



Plano 226e

Los ruidos no cesan. MILAGROS gesticula de nuevo con la cabeza, pensando que va a tener que intervenir para que la travesura no vaya a mayores. Finalmente, suelta la gamuza haciendo un aspaviento.

La cámara realiza un movimiento panorámico horizontal de derecha a izquierda para seguir al personaje. La mujer se dirige decidida hacia la puerta del despacho, con las dos hojas abiertas hacia el interior del estudio.



Plano 226f



Plano 226g

MILAGROS (Voceando):

— ¡Ya! ¡Ya! ¡Ya está armada la república!

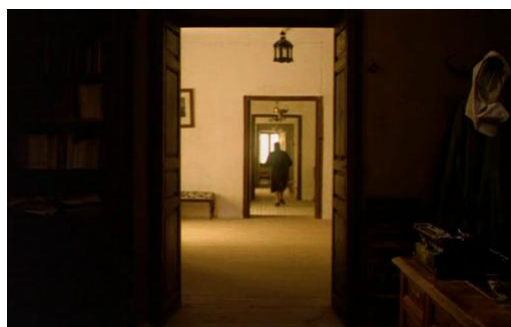
MILAGROS coge una escoba que tiene apoyada en la hoja derecha de la puerta y sale corriendo a una sala austeramente amueblada. El punto de vista muestra parte de un banco de madera ubicado en la pared y un marco que hay sobre él. Del techo cuelga un farol de forja.

En profundidad, la luz procedente de un ventanal resplandece al final del pasillo que conforman los marcos de madera de las puertas abiertas de varias estancias consecutivas.

La criada supera con un pequeño salto el escalón que separa la primera estancia y va atravesando las habitaciones del primer piso corriendo. La mujer avanza dando la espalda a la cámara, que mantiene su posición y apunta hacia el corredor de luz.



Plano 226h



Plano 226i

El escándalo que arman las niñas va en aumento. MILAGROS va hablando en voz alta por el pasillo. Su enojo se va haciendo notar según va atravesando las habitaciones.



Plano 226j



Plano 226k

La escena concluye con la silueta de MILAGROS, escoba en mano y a contraluz, corriendo por el pasillo.

Corta a:

Secuencia 16

Escena 4

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día.

Duración: 00:44:23–00:44:37



Plano 227



Plano 227a

ISABEL:

— ¡Tonchuena!⁵⁹

ANA:

— ¡Cochina!

MILAGROS:

— ¡Señor...!

En el dormitorio de las hermanas, un plano frontal corto recoge las idas y venidas de las niñas brincando de un colchón a otro. ISABEL se precipita de una zancada en la cama que está junto a la puerta. Entre risas, ISABEL y ANA se insultan.

La puerta de la habitación se abre y entra MILAGROS, escoba en mano, y gritando. La mujer, sin detenerse, se dirige decidida hacia los pies de las camas para reprender a las niñas.

⁵⁹ «Tonchuena» puede ser una palabra inventada por las hermanas.



Plano 227b



Plano 227c

MILAGROS:

— *¡Pero qué clase de escándalo es éste!*

Las hermanas interrumpen el juego por un momento y se quedan de pie encima de la cama más alejada de la entrada, si bien ANA vuelve a arrojarse al otro colchón. La niña se queda agachada mirando hacia MILAGROS, quien desaprueba el comportamiento de las dos hermanas apostada en mitad de las camas y dando la espalda a la cámara.

La puerta, que queda abierta, deja ver parte del distribuidor de paso que da acceso a la estancia. En profundidad, una silla de madera con el asiento de anea apoyada en una pared blanca.



Plano 227d



Plano 227e

ISABEL (Señalando a ANA):

— *¡Ha sido ella!*

MILAGROS:

— *¡Se acabó!*

ISABEL, de pie, toma la iniciativa enseguida señalando con el dedo a su hermana para acusarla.

Pronta interviene la criada, que da un golpe en el suelo con el palo de la escoba⁶⁰ para poner orden y frenar una nueva riña de las hermanas.



Plano 227f



Plano 227g

ANA:

— *¡Eres una mentirosa!*

MILAGROS:

— *¡Venga, vamos! Que hay que lavarse y hay que ir a la escuela.*

ANA se pone también de pie encima de la cama para contestar a su hermana.

La mujer, que quiere dar por zanjada la discusión, no entra en los dimes y diretes de las hermanas y las emplaza a que dejen de la disputa y se laven.

Corta a:

⁶⁰ «A lo chambelán de palacio», según el guión, pág. 82.

ANÁLISIS

Un plano secuencia que se inicia frente a la casona familiar describe la partida del APICULTOR en un carruaje por una carretera de tierra durante las primeras horas del día. Esta anécdota del discurrir cotidiano de los personajes supone cierta excepcionalidad en el conjunto del relato, ya que se trata de la única vez que los esposos aparecen encuadrados juntos en un mismo plano.

«Teresa incluso lo llama y Fernando se despide: serán las únicas palabras que se crucen en toda la película, lo que, unido al tono desenfadado de la escena y a la música empleada, impone un sentimiento contrapuesto a la gravedad del final de la secuencia anterior» (Pena, 2004, pág. 88).

La aparición de la música de fondo «hace planear una duda sobre la importancia del viaje de Fernando, confirmando la presencia de un observador, crítico pero comprensivo, ya manifestada en el plano largo sobre el naufragio nocturno del APICULTOR⁶¹ que acompañaba el tema instrumental tras una noche de vela infructuosa» (Gille, 1990, pág. 88).

El punto de vista muestra la contemplación de la partida del padre. No sabemos dónde se dirige. Por algunos detalles de su vestimenta, podemos argumentar que va a concluir unos negocios en la ciudad. Es posible que vaya a ausentarse más de un día porque lleva una maleta. Quizás su partida pueda concebirse como una excursión, tal y como puede sugerir el contrapunto musical. Tal vez el padre de ANA se marcha cubierto con un sombrero de fieltro como lo hacía el padre de MARÍA, la niña protagonista de la película de James Whale que permanecía observando la partida de su padre desde detrás de la cerca de la granja⁶².

En la marcha del APICULTOR se pone de manifiesto el esquemático mundo de los adultos que los guionistas tuvieron en cuenta a la hora de perfilar

⁶¹ Secuencia 10, escena 1.

⁶² Secuencia 7, escena 1, durante la proyección de la película en el cine de Hoyuelos.

los personajes de los padres: seres ausentes, tal y como ellos recordaban a sus progenitores. La secuencia podría reescribirse de manera abreviada: una mujer lanza el sombrero a su marido. El hombre lo recoge, da las gracias y dice «hasta luego» para después alejarse en un carro por un camino de tierra.

Cuando el APICULTOR sale de la casa familiar y sube al carruaje, el interés se traslada al camino sinuoso, auténtica expresión del viaje en su noción más universal. Aquí el punto de vista sugiere la existencia de lugares más allá de los límites de la casa familiar y del pueblo. El carro superará el horizonte al otro lado del camino, aunque como espectadores nunca sabremos el destino de este itinerario. Sólo podremos reconstruirlo a través de esa luz difusa evocadora del tiempo de los orígenes. Se trata de una figura de estilo de Erice que alude a la mirada de la infancia.

«Si algo puede permanecer hoy de ella (la película) es aquello que pueda encerrar de más universal. Es decir, lo que es propio de la experiencia poética. Os pido excusas para reclamar esta categoría para la película, que no entraña un concepto de calidad, sino describir verdaderamente su naturaleza. De lo que trata de hablar en realidad, partiendo de la presencia del tiempo histórico, es del tiempo de los orígenes. ¿Cuál es éste? El que aparece en la primera mirada que lanza un niño sobre el mundo» (Rodríguez, 1998).

El viaje del padre: «El oeste del Oeste»

El tiempo de los orígenes de Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos está marcado por su experiencia cinematográfica. Una forma de conocimiento que, como ya se ha dicho, remite al concepto de *cinefilia*, una experiencia común que sigue a los grandes conflictos bélicos⁶³, a través de la cual el adolescente, huérfano en su vida cotidiana de figuras paternas, busca en lo imaginario del cine las imágenes simbólicas capaces de religarle a realidad. El cine fue una fiesta para la generación de los niños de la posguerra española, pero también «una forma de resistir» que encontró en el *western* un mundo posible: «nuestro libro de caballerías más frecuentado» (Erice, 2004b).

⁶³ En los términos referidos por el escritor de cine, crítico y ensayista Serge Daney.

Lo escribió Ángel Fernández-Santos en el libro *Más allá del Oeste*, la obra que, en palabras de Erice, tanto y tan bien lo representa: «El lugar poético del *western* es el instante oscuro, trágico y compulsivo de donde procedemos los hombres de hoy, el instante de nuestro parto histórico» (Fernández-Santos, 1988, pág. 47).

En esta mirada al padre —alejándose de espaldas en una carreta por un camino de tierra bajo los tenaces rayos del sol— contemplamos senderos que remiten a lugares imaginarios surgidos del cinematógrafo. Se trata de un territorio surgido de una experiencia poética. La imagen del padre: APICULTOR, ausente, frente al padre histórico, adoptivo, surgido del *western*.

«Ese lugar —imposible, decías— lo has descrito con precisión en la dedicatoria que, de tu puño y letra, escribiste para mí en su primera página: ‘el oeste del Oeste’, un más allá, verdadera tierra de promisión, sin principio ni fin, por el cual te veo ya cabalgando, libre al fin de la historia y el futuro⁶⁴» (Erice, 2004b).

⁶⁴ Extracto de una carta publicada por Víctor Erice en el diario *El País*, el 7 de julio de 2004, tras la muerte del escritor y crítico de cine Ángel Fernández-Santos (1934-2004), compañero de redacción de Erice en la revista *Nuestro Cine* y coguionista de *El espíritu de la colmena*.

Secuencia 17

(00:44:37–00:46:09)

Escena 1

Localización. Cuarto de baño. Interior. Día.

Duración: 00:44:37–00:45:24



Plano 228



Plano 228a

Un plano general de las hermanas, de pie, cada una en una silla, frente al espejo de un mueble de lavabo. Las niñas descalzas, todavía en camisón y de espaldas a la cámara, juegan a afeitarse con los enseres de su padre.

ISABEL:

— *Primero se moja la brocha...*

La toma se ha realizado en ángulo oblicuo apuntando al lavamanos, apoyado en una pared y situado junto a la contraventana abierta, en el borde derecho del encuadre.

Es un mueble antiguo de madera oscura, de gran tamaño, que descansa sobre una tarima. El espejo está enmarcado con un zócalo labrado con tres arcos en punta. Un saliente decorativo, con forma de medio sol, remata el conjunto en el límite superior del cuadro.

La luz de las primeras horas de la mañana entra por la vidriera. El resplandor queda reflejado en los camisones blancos de las hermanas que se ven en el espejo.



Plano 228b



Plano 228c

ANA:

— *Ya está ...*

ISABEL:

— *Luego se da por toda la cara...*

ANA mete la brocha de afeitar en la jofaina removiéndola en el agua para que se empape bien y, después, la levanta para que escurra.



Plano 229



Plano 229a

Por corte, un plano medio frontal de conjunto de las hermanas. La toma recoge la imagen de las niñas reflejada en el espejo, iluminada lateralmente por los rayos del sol que entran por la ventana.

ANA se acerca a la palangana blanca, decorada con hojas verdes, y se pasa la brocha por toda la cara haciendo movimientos circulares. A veces se mira en el espejo. Gira la cabeza hacia su hermana para que vea que se está humedeciendo bien. ISABEL la mira sonriente y espera a que termine.



Plano 229b



Plano 229c

ISABEL:

— *Luego se da jabón...*

Siguiendo el orden de la ceremonia, la hermana pequeña coge la barra de jabón y unta la brocha varias veces ante la mirada atenta de ISABEL.



Plano 230



Plano 231

(En off) (Conteniendo la risa) ISABEL:

— *Luego se da por la cara...*

Corta a un plano medio de ANA, tomado de nuevo del espejo, restregándose la brocha por las mejillas con decisión y riendo. La niña continúa frotándose, mientras ISABEL, que está intentando mantenerse seria, hace un retozo de la risa.



Plano 231a



Plano 232

Por corte, otro plano medio de la hermana mayor que ahora ríe abiertamente. A la derecha del punto de vista, un fragmento de la celosía de la vidriera queda reflejado en el espejo del mueble.



Plano 232a



Plano 233

Seguidamente corta a un plano medio de ANA que se aplica más jabón y ejecuta las órdenes del juego que le dicta ISABEL.

ANA:

— *Ya está...*

— *¿Y luego se quitan los pelitos?*

La pequeña, con la cara llena de jabón, se vuelve hacia su hermana ISABEL para decirle que ya ha terminado. A continuación, en tono de broma, empieza a introducir sus comentarios en el juego.



Plano 234



Plano 234a

ISABEL:

— *Sí, y también se da un poquito de colonia.*

(En *off*) (CANTO DE UN GALLO) (RUIDOS DEL PERFUMADOR)

Por corte, otro plano medio de ISABEL, casi sin poder hablar de la risa. La niña toma un perfumador y empieza a pulverizar en dirección a ANA.

Un gallo canta.

Un nuevo corte nos lleva al cristal del espejo para mostrar un plano medio de ANA, de perfil, acercándole la cara a ISABEL para que ésta le eche la colonia.

El plano muestra a la pequeña dejándose perfumar, mientras las manos de su hermana presionan un pequeño vaporizador de porcelana blanca, en la esquina inferior derecha del encuadre.

En *off*, ISABEL deja el cacharro sobre el mueble del lavabo.

Finalmente, ANA se vuelve hacia el espejo para seguir retocándose con la brocha de afeitar de su padre.

Corta a:

Secuencia 17

Escena 2

Localización. Rincón de la casa del APICULTOR. Interior. Día.

Duración: 00:45:24–00:45:58



Plano 235



Plano 235a

ANA:

— *Mamá, ¿tú sabes lo que es un espíritu?*

Por corte, un plano medio de TERESA peinando a ANA en algún rincón de la casa. La escena, rodada en un solo plano, se refleja en un espejo⁶⁵ y muestra a la niña, de pie y de costado, delante de su madre, subida tal vez en una silla o en un banco.

El color pálido de los rostros de TERESA y ANA, iluminados desde la izquierda por un foco de luz intensa, destaca sobre el fondo oscuro en el que se recortan las dos figuras reproducidas en el espejo, desprovistas de cualquier referente espacial que perfile la estancia donde se desarrolla la escena.

La descontextualización de los personajes y la posición de cámara, ligeramente en contrapicado, acrecientan la impresión de relieve. El vestido de

⁶⁵ Es imposible advertir que se trata de un espejo, ya que «se ha evitado cuidadosamente, en el encuadre, toda referencia», según nota del guión, pág. 86. En esta escena hay un cambio importante respecto del guión: en lugar de MILAGROS, como estaba previsto, es TERESA quien peina a ANA.

ANA —azul celeste—, la chaqueta de lana de TERESA —de tono beige—, así como su pelo rubio reflejan una cálida luz en contraste con el fondo pardo.



Plano 235b



Plano 235c

ANA:

— *Tú no lo sabes. Yo sí...*

La mujer sigue peinando a ANA sin contestar a su pregunta. Le hace la raya en un lado y sujeta con una mano el pelo corto de ANA para prenderle la horquilla que tiene preparada entre los labios.

Tras una pausa, la niña insiste preguntando.



Plano 235d



Plano 235e

TERESA:

— *Un espíritu es un espíritu.*

Mientras repasa el peinado de ANA por la parte de atrás, la madre responde. El ruido del roce del peine sobre el cabello de la niña subraya los silencios de la madre.



Plano 235f



Plano 235g

ANA:

— *Pero ¿son buenos o malos?*

Ante la parquedad de palabras de TERESA, y como si la explicación hubiera sido suficientemente clara, la pequeña sigue interrogando a su madre.



Plano 235h



Plano 235i

TERESA:

— *Con las niñas buenas son buenos. Pero con las niñas malas son muy, muy malos. Pero tú vas a ser buena, ¿verdad?*

TERESA se acerca a ANA para hablarle casi al oído, como si lo que está a punto de decir fuera un auténtico secreto y sin dejar de componer el cabello de la pequeña. Después, y en vista de que ANA no ha quedado conforme, la sujeta por los hombros.

ANA asiente con la cabeza mirándose en el espejo.



Plano 235j



Plano 235k

TERESA:

— *Dame un beso, ANA.*

(RUIDO DE BESAR REPETIDAMENTE)

Se abrazan y TERESA besa a su hija con fuerza zarandeándola contra sí, cariñosamente y de un lado a otro, en un prolongado beso que resuena en el silencio de la estancia.

El movimiento de ANA supera los límites del marco del espejo por el borde exterior izquierdo del encuadre. Se puede ver, fugazmente, que se trata de una imagen especular por la duplicación de parte de las figuras (el codo de la madre y la cabeza de la niña).



Plano 235l



Plano 235m

Se separan un poco, se miran y sonríen.



Plano 235n



Plano 235ñ

Después TERESA sigue repasando el peinado de ANA, que ríe y se encoge, por timidez y por las cosquillas que le hace su madre al arreglarle el pelo.

Corta a:

Secuencia 17

Escena 3

Localización. Pasillo y habitaciones. Interior. Día⁶⁶.

Duración: 00:45:58–00:46:09



Plano 236



Plano 236a

Por corte, un plano frontal corto de la pared de sala contigua al despacho del APICULTOR. ISABEL, de espaldas a la cámara, irrumpe brincando y abre la puerta de madera de acceso al pasillo de habitaciones.

La luz de la mañana ilumina lateralmente la pared. Las sombras de una silla y de un banco de madera, apoyados a ambos lados de la puerta, se reflejan en el tabique.

ANA entra en campo por la izquierda del encuadre corriendo detrás de su hermana. La figura de la pequeña, también de espaldas al punto de vista, pero en zona de sombra, se recorta a contraluz sobre la pared.



Plano 236b



Plano 236c

⁶⁶ Escena intercalada que no figuraba en el guión.

Las dos saltan el escalón pasillo adelante. A continuación, abren la segunda puerta que encuentran a su paso.

Las zancadas de las hermanas resuenan sobre la tarima de madera.



Plano 236d



Plano 236e

ISABEL Y ANA:

— ¡Ahhh!... ¡Ahhh!

Al abrir la tercera puerta las pequeñas gritan, como si tuvieran miedo, quizás jugando a dar sustos a diestro y siniestro. En profundidad, la luz procedente del ventanal resplandece al final del pasillo.

Las niñas avanzan dando la espalda a la cámara, que mantiene su posición y apunta hacia el corredor de luz, de igual modo que vimos en la carrera de la criada MILAGROS hasta llegar a la habitación de ISABEL y ANA.



Encadenado

Un fundido encadenado lento sobre el corredor de luz cierra la escena y sirve de nexo a la siguiente, que comienza en las vías del ferrocarril perdiéndose en la línea del horizonte.

ANÁLISIS

¿Jugamos de verdad o jugamos de mentira?

La secuencia presenta tres escenas de la vida ordinaria de las niñas (en la anterior, ya se había producido el juego con las almohadas) que vienen a reproducir la dialéctica entre mentira y verdad que utilizan los niños entre ellos para avisar de la forma en que van a participar en un juego: ¿jugamos de verdad o jugamos de mentira?

En la primera escena, las niñas juegan a afeitarse frente al espejo del lavabo; es el rito que su padre realiza a diario y que, en su ausencia, ellas reproducen utilizando sus mismos utensilios. La broma se hace patente cuando las niñas se ven reflejadas en el cristal imitando a su padre: ANA, con la cara llena de jabón siguiendo las instrucciones de su hermana mayor, e ISABEL intentando responder a las preguntas de aquélla.

Las niñas juegan con la brocha de afeitar del padre, con el perfumador. Se trata de objetos cotidianos, que forman parte de su aprendizaje, en términos de iniciación, de conocimiento, sobre todo para ANA.

La escena está iluminada lateralmente por la luz color miel creada por el director de fotografía, Luis Cuadrado, y tiene como fondo las celdillas hexagonales de las vidrieras construidas, a tal efecto, a semejanza de las que clausuraban las ventanas en el palacete donde se rodaron las secuencias de la casa. En palabras de Ángel Fernández-Santos, Luis Cuadrado fue «la primera persona que entendió el guión. Porque no en vano inventó un color, el color miel, que es vital para la película» (Rodríguez, 1998).

Erice había planeado hacer la película en blanco y negro, inspirado en la estética de ciertas películas mudas y en un estilo influido por el expresionismo alemán —sobre todo por algunas obras de Fritz Lang y por *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922)—. «Pensaba en una textura de imágenes de un blanco y negro anterior a la invención de la película pancromática. [...] Luego por las circunstancias que son fáciles de deducir, hubo que hacerla en color. Y eso me

llevó a todo un replanteamiento de todo el conjunto de la imagen» (Rodríguez, 1998).

En la segunda escena TERESA y ANA juegan a mentira o verdad, mientras la madre peina a la niña frente al espejo. Es la pequeña quien hace la pregunta: «Mamá, ¿tú sabes lo que es un espíritu?», dice. TERESA sigue peinándola sin contestar y entonces la niña comienza el juego: «Tú no lo sabes. Yo sí...», afirma ANA. La madre finalmente le dice que «un espíritu es un espíritu». Se trata de una frase lapidaria que servirá a la niña para seguir en la búsqueda del monstruo hasta sus últimas consecuencias, ya que ella cree firmemente en su existencia.

La descontextualización de los personajes —aparecen suspendidos en un espacio oscuro— y la posición de cámara, ligeramente en contrapicado, transforman el motivo ordinario del peinado en algo extraordinario, solemne y visualmente fascinante.

Desde el punto de vista compositivo, y en opinión Santos Zunzunegui, en *El espíritu de la colmena* conviven dos grandes influencias visuales pictóricas.

«Una proviene de la pintura holandesa, encarnada en ese pintor único que es Vermeer Van Delft, del cual la película retoma algunos elementos lumínicos y compositivos, fundamentalmente patentes en algunas composiciones en las que prima la luz amarillenta, el uso de la vidriera como fondo, que es un tema recurrente en varias pinturas de Vermeer. Luego hay otra que ha sido menos señalada, pero que no es menos importante, que tiene que ver con una tradición pictórica más española y de la cual me parece un ejemplo la pintura de Zurbarán. Hay en *El espíritu de la colmena* varios momentos especialmente significativos en los cuales se hace un uso compositivo del espacio luminoso del encuadre que recuerda de manera muy precisa algunos de los tratamientos icónicos de un pintor como Zurbarán» (Rodríguez, 1998).

Así, las composiciones de Vermeer y de Rembrandt que Víctor Erice mostraba a Luis Cuadrado para explicar el tratamiento de la imagen que el

cineasta pretendía para la película encuentran un referente claro en esta doble influencia pictórica.

Sin embargo, Santos Zunzunegui advierte que la influencia de Zurbarán se sitúa en otro nivel de complejidad.

«Una primera, en el nivel visual, a través de la construcción de ciertas imágenes, como es el caso del bellísimo plano en el que Teresa peina a Ana mientras enuncia la tautología que encierra buena parte del misterio del filme: ‘un espíritu es un espíritu’. Este plano filmado en un espejo (aunque en la imagen se ha borrado cuidadosamente cualquier indicio de este hecho) muestra, por su calculada composición, idéntica estructura formal que la que puede hallarse en los más famosos bodegones de Zurbarán: la abstracción del espacio sobre el que se sitúan los cuerpos, como en los cuadros del Prado o de Los Ángeles (Norton Simon Art Foundation), en los que una serie de vasijas o frutas exentas se ubican, unas junto a otras, en un espacio carente, en la práctica, de otra definición aparte de la luminosa. Vasijas o frutas que, recordémoslo, sin dejar de serlo, poseen un valor simbólico que se superpone al puramente referencial, sin anularlo.

»Más profunda es la transposición que el film efectúa de la organización pictórica de los espacios a la organización narrativa de las figuras y temas organizados mediante la ley de yuxtaposición, por proximidad y contacto, a la manera en que los objetos se distribuyen sobre la superficie de las telas en Zurbarán» (Zunzunegui, 1994, pág. 50).

El juego se reanuda en la escena 3, donde las niñas corren pasillo adelante abriendo todas las puertas que encuentran a su paso. Aquí ISABEL y ANA juegan de mentira dándose sustos. Un fundido encadenado las emplaza en las vías del tren, donde sus juegos darán paso al aprendizaje del mundo de los adultos.

Secuencia 18

(00:46:09–00:47:22)

Escena 1

Localización. Vías del tren. Exterior. Día.

Duración: 00:46:09–00:47:22



Plano 237



Plano 237a

Las vías del tren situadas en mitad del campo, a las afueras del pueblo, van apareciendo poco a poco en perspectiva frontal. Un plano general muestra a ANA, en medio de los raíles, de espaldas a la cámara, mirando fijamente hacia la línea del horizonte delimitada, a ambos lados, por los postes del tendido eléctrico. ISABEL está agachada en el suelo pegando el oído en uno de los rieles de la vía férrea, a la izquierda del punto de vista. Parece estar esperando a escuchar la vibración del tren.

Las dos van ataviadas con el babi y llevan el cabás escolar en la mano. Sopla el viento.



Plano 237b



Plano 237c

ISABEL (Avisando):

— ¡Ya viene!

La pequeña cruza corriendo entre las traviesas para situarse junto a su hermana. Sus pasos rechinan sobre la capa de piedra que cubre el terraplén de la vía.



Plano 237d



Plano 238

ANA busca el tren con la mirada. Al fin, se agacha imitando a ISABEL.

Por corte, un plano medio de ANA, de perfil, con la cabecita pegada al raíl de hierro y mirando primero hacia la vía y, después, a ISABEL, que se encuentra enfrente, y de la que vemos parte del cabello, en la esquina inferior izquierda del encuadre.



Plano 238a



Plano 239

(RUMOR SORDO, FANTÁSTICO, DEL RIEL, QUE VIBRA BAJO EL IMPULSO
DE UNA FUERZA LEJANA⁶⁷)

⁶⁷ Tal y como figura indicado en el guión, pág. 88.

A continuación, un contraplano de ISABEL sonriendo a ANA. Las hermanas están concentradas en ese rumor fantástico, que vibra bajo sus oídos avisándoles de que el tren está ya en camino.



Plano 240



Plano 241

(En *off*) (PITIDO DEL TREN)

De nuevo, por corte un plano medio de ANA sonriendo a su hermana en un gesto de complicidad confirmando que ella también escucha la rodadura de la máquina.

El pitido en *off* anuncia la entrada del tren en la vía.

Corta a ISABEL, que, recostada y mirando hacia ANA, yergue la cabeza para ver si ya se acerca.



Plano 242



Plano 243

Un nuevo corte para mostrar lo que está viendo ISABEL. Un plano general de las vías del tren que cruzan en diagonal desde la esquina inferior derecha del cuadro para perderse en profundidad entre los campos. La máquina de vapor va a aparecer a lo lejos, en perspectiva frontal, humeando en

dirección al espectador. El punto de fuga se encuentra ligeramente escorzado hacia la izquierda.

Corta a un plano frontal de conjunto de las niñas en el borde la vía. La toma se ha realizado desde uno de los lados del raíl, de manera que los carriles cruzan en horizontal, extremo a extremo, la parte inferior del cuadro.

ISABEL se pone en pie, con el cabás en la mano, y se aparta apresuradamente, mientras ANA sigue todavía agachada escuchando el sonido del tren en la vía. La hermana mayor le toca en la espalda para que se retire y, a continuación, baja por el terraplén en dirección a los campos de labranza que se suceden en la hondonada.

El viento revuelve los cabellos de las niñas.



Plano 244



Plano 245

ANA se levanta y mira en dirección al tren.

Por corte, el mismo plano de la vía, con la locomotora saliendo ahora de una curva y enfilando la recta, para mostrar lo que está viendo ANA.



Plano 246



Plano 247

(En *off*) (PITIDO DEL TREN)

De nuevo corta a un primer plano de ANA mirando hacia el tren. El ruido de la máquina va adquiriendo presencia sonora.

Vuelve a sonar en *off* el pitido del convoy.

ANA sigue parada en el mismo sitio, con la atención en la locomotora.

Por corte, otra vez el plano de la máquina acortando ya distancias y cada vez más cerca.



Plano 248



Plano 249

ISABEL (Gritando):

— ¡Ana!

Corta a un primer plano de ISABEL que está observando a su hermana y grita su nombre con fuerza.

Otra vez, plano de conjunto de las niñas. ANA sale de su ensimismamiento y se une corriendo a ISABEL llevándose el cabás consigo.



Plano 250



Plano 251

Corta de nuevo a la vía, con la máquina de vapor aproximándose. Ahora puede distinguirse la cabecera negra del tren, con la topera frontal en color rojo, igual que la que entraba en el apeadero de Hoyuelos y a la que TERESA esperaba para depositar su carta en el vagón correo (Secuencia 5, escena 3).

Por corte ANA entra en campo corriendo por la izquierda del encuadre y se coloca delante de ISABEL para contemplar la llegada del tren.

El plano medio frontal de conjunto muestra a la pequeña asustada y, a la mayor, con gesto serio.

En profundidad, el terraplén de la vía y los postes del tendido eléctrico aparecen desenfocados.

El traqueteo del tren en los raíles anuncia su proximidad.



Plano 252



Plano 253

(En *off*) (PITIDO DEL TREN)

Nuevamente, por corte, un plano de la cabecera del convoy acercándose a la posición de cámara, que se ha mantenido fija. La nube de humo va dejando una estela gris en el azul del cielo.

Por corte, otra vez, las dos niñas siguen con su mirada la trayectoria de la máquina y mueven la cabeza ligeramente hacia su derecha.

En *off*, suena por tercera vez el silbido del tren.



Plano 254



Plano 254a

Por corte, un plano general de la locomotora llegando a la posición de las niñas, quietas, de perfil, en el borde inferior derecho del encuadre y mirando hacia la izquierda. ANA está delante de ISABEL, tal y como las hemos visto en el plano medio frontal de conjunto. La toma se ha ejecutado ahora desde una posición de cámara escorzada hacia la derecha y con un ligero contrapicado, de manera que se puede apreciar el desnivel del terraplén de la vía por encima de las hermanas y la pequeñez de las dos ante la magnitud de la máquina de vapor.



Plano 254b



Plano 254c

El convoy de tres vagones y un furgón de cola van desfilando ante la mirada de las hermanas, que, sin moverse del sitio, siguen el paso de los coches girando la cabeza a la derecha.



Plano 254d



Plano 254e

El tren desaparece del cuadro, y el ruido de la máquina va perdiéndose poco a poco en la lejanía.

El rastro de humo se va moviendo hacia la izquierda hasta diluirse.

Las niñas suben la pendiente de balasto con los cabases en la mano para llegar hasta la vía. La posición de cámara se corrige mediante un ligero movimiento horizontal panorámico de izquierda a derecha.



Encadenado

Las dos, en fila, con sus pequeñas carteras rojas en la mano, se quedan mirando la partida del tren, en actitud de despedida.

Un fundido encadenado con la fachada de la escuela en perspectiva cierra la secuencia. El leve sonido del tren deja paso a un solo de flauta.

ANÁLISIS

El paisaje-territorio de la infancia

Igual que hicieron en su primera visita al pozo junto a la casa abandonada, las dos hermanas juegan en la vía del tren ataviadas con el atuendo escolar: el babi y una cartera, que en escasas situaciones sueltan de la mano. Un sencillo equipaje para el corto itinerario de la casa a la escuela. El juego tiene lugar en un escenario desértico y solitario del campo castellano, labrado por surcos o por la vía del ferrocarril, una geografía para el aprendizaje al margen de la escuela y de la familia y donde se materializan los descubrimientos y las experiencias «verdaderamente educadoras», en palabras de Erice.

Este paisaje-territorio de la infancia se define por algunas constantes y rasgos de la puesta en escena:

- Es un paisaje desértico donde se ponen de manifiesto las escalas del mundo: el pequeño tamaño de las niñas frente a la enormidad de la locomotora. Se muestra así la fragilidad de la infancia en oposición a la hostilidad del mundo de los adultos.
- Es un lugar solitario a las afueras del pueblo, con connotaciones románticas, peligroso y donde todo puede suceder: la locomotora está a punto de arrollar a ANA, pues ella desconoce los códigos del territorio de los adultos.
- En el territorio de la infancia, se privilegian los gestos en detrimento de la palabra; la escasez de diálogo se compensa con la profusión de gestos de las niñas.
- La banda sonora opera como auténtico narrador: el viento explicita la turbación de las niñas, el ruido de sus pisadas explicita también el áspero y pedregoso terreno por el que transitan los adultos, los pitidos del tren anuncian un clima de tensión y peligro y, finalmente, el grito de ISABEL «¡Ya viene!» confirma con justeza la llegada de la realidad arrolladora, inminente y sin freno de la vida adulta.

- Los encuadres cortos sirven para documentar la complicidad de las hermanas: las dos niñas se miran apoyando sus cabecitas en el raíl de hierro.

2.8. Unidad dramática 7: *Sed de un no sé qué que me mata*

Secuencia 19: Las niñas leen en la escuela un poema de Rosalía de Castro. Ana vuelve al pozo a buscar al espíritu

Secuencia 20: Ana hojear el álbum de fotos mientras Teresa toca el piano

Secuencia 21: Isabel juega a asfixiar al gato

Secuencia 22: Isabel aterroriza a Ana

Secuencia 23: Ana imagina a su hermana quemándose en el fuego de una hoguera

Secuencia 19

(00:47:22-00:48:46)

Escena 1

Localización. Fachada de la escuela del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:47:22-00:47:33



Plano 255



Plano 255a

La fachada de la escuela, con la bandera ya izada, va apareciendo gradualmente. El mismo encuadre del edificio en perspectiva que mostraba la llegada de los niños al colegio⁶⁸, aunque ahora la entrada está vacía.

El solo de flauta, exterior a la diégesis, ejecuta en tono sostenido la segunda y tercera frase de la canción infantil «El barquito chiquitito»⁶⁹, en una cadencia breve que abre y cierra la escena.



Plano 255b



Plano 255c

⁶⁸ Secuencia 11, escena 1.

⁶⁹ La escuchamos durante la partida del APICULTOR; en aquella ocasión, con acompañamiento de guitarra.

En profundidad, ANA e ISABEL llegan a la carrera y por un camino distinto; parece que acuden tarde, cuando ya todas las niñas han entrado en clase. Las dos hermanas bajan por una calle, de frente a la posición de cámara.



Plano 255d



Plano 255e

ANA llega primero, pero en los últimos metros ISABEL toma la delantera para alcanzar la primera la puerta de la escuela. Las niñas suben los dos escalones de piedra y entran en el edificio.

La música cesa.

Corta a:

Secuencia 19

Escena 2

Localización. Aula de las niñas. Escuela del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 00:47:33–00:48:04



Plano 256



Plano 256a

NIÑA (Leyendo en voz alta):

— *Ya ni rencor ni desprecio;
ya ni temor de mudanza,
tan sólo sed..., una sed
de un no sé qué que me mata.*

Por corte, un plano medio de una de las niñas mayores de la escuela, de pie, leyendo en voz alta, delante de la pizarra. Tiene en sus manos un texto titulado *El libro de las niñas*, donde figura el poema de Rosalía de Castro⁷⁰ que recita para todas sus compañeras. El resto de la clase escucha en silencio.

En el encerado, a la izquierda del punto de vista, una virgen sobre un pedestal dibujada con tiza. La imagen de la madre de Dios está representada con aureola y con un niño en los brazos. Va cubierta con un manto desde la cabeza hasta la parte inferior de la peana. A su lado, ocupando el resto de la

⁷⁰ Se trata del poema XIII compilado en «Vagedás», una de las cinco partes en las que se estructura *Follas Novas*, segundo y último libro de versos en lengua gallega publicado por la escritora en Madrid en 1880. La niña lee «siguiendo la versión castellana que ese libro escolar citado ofrece del original gallego», de acuerdo con la aclaración del guión, pág. 90.

pizarra, hay escrita una oración en letras de caligrafía. De ella se pueden leer claramente las dos primeras frases: «¡Oh Señora mía! ¡Oh Madre mía!»⁷¹.



Plano 257



Plano 257a

NIÑA (Leyendo en voz alta):

— *Ríos de vida; ¿do vais?*

¡Aire!, que el aire me falta.

Corta a un plano general de la clase. La toma se ha realizado desde la última fila de pupitres encuadrando la pared frontal del aula y parte de los muros laterales. La luz entra por la ventana que hay en el tabique izquierdo.

Las escolares, de espaldas a la cámara, miran el texto que tienen sobre sus tableros para seguir la lectura del poema recitado.

En el centro del cuadro, la mesa de la maestra. La profesora está sentada, de cara a la clase, atendiendo a los versos de Rosalía de Castro desde su libro. Con un lápiz va marcando levemente las líneas que está leyendo la niña. También sobre la mesa, y a su derecha, un globo terráqueo giratorio.

En la pared frontal, sobre DOÑA LUCÍA, está colgado el retrato de Franco y el crucifijo, tal y como veíamos en la clase de anatomía⁷².

⁷¹ Se trata de una oración para ofrecer las obras del día a la Virgen María. Dice así: ¡Oh, Señora mía! ¡Oh Madre mía! Yo me ofrezco enteramente a vos: y en prueba de mi filial afecto, os consagro en este día mis ojos, mis oídos, mi lengua, mi corazón, en una palabra, todo mi ser. Ya que soy todo vuestro, ¡oh Madre de bondad!, guardadme y defendedme como cosa y posesión vuestra. Amén.



Plano 258



Plano 258a

(En off) NIÑA:

— *¿Qué ves en el fondo oscuro?*

¿Qué ves que tiembles y callas?

De nuevo, por corte, un plano medio de la maestra junto al globo terráqueo, abstraída en la lectura del poema que va desgranando su alumna.

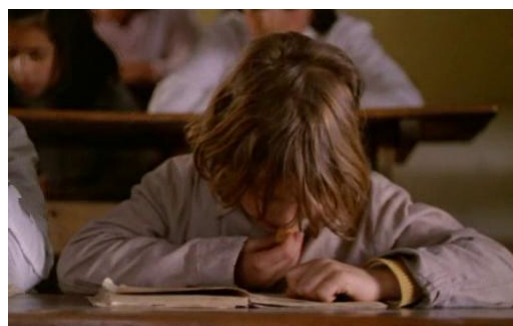
DOÑA LUCÍA echa un vistazo al libro abierto sobre su mesa y después pierde la mirada como intentando dar respuesta mental a las preguntas que pronuncia la niña.

Detrás de la maestra se puede apreciar parcialmente la imagen enmarcada de Franco. El plano medio recoge la pared pintada de color ocre con varios desconchones blancos, a la derecha del punto de vista, y, a la izquierda, un agujero en el enlucido.

Las niñas permanecen en silencio mientras escuchan el poema.



Plano 259



Plano 260

⁷² Secuencia 11, escena 2.

(En off) NIÑA:

— *¡No veo!, miro cual mira*

un ciego al sol cara a cara.

Otro corte nos muestra un plano medio de ANA mirando el libro y leyendo el poema para sí misma. En profundidad, dos filas de pupitres con las niñas atentas a la lectura.

Corta a un plano medio de ISABEL, con los codos sobre el tablero y también con la mirada hacia abajo, aunque no se puede ver su expresión porque parece estar muy entretenida metiéndose algo en la boca.



Plano 261



Plano 261a

NIÑA (Leyendo en voz alta):

— *¡Yo voy a caer en donde*

nunca el que cae se levanta!

Por corte, volvemos al plano medio de la niña que está a punto de concluir el poema. La lectora cierra el discurso y mira directamente a la cámara.



Encadenado

Sobre el plano de la niña comienza a sonar un continuo de música electrónica exterior a la diégesis. La imagen de la lectora delante de la pizarra se va desvaneciendo gradualmente mediante un fundido encadenado en la tierra árida que rodea el pozo por donde ANA está jugando.

Secuencia 19

Escena 3

Localización. Pozo y alrededores. Exterior. Día.

Duración: 00:48:04–00:48:46



Plano 262



Plano 262a

Un plano general del campo solitario con el pozo en primer término. El límite superior coincide con la altura del arco de tres patas de donde cuelga la polea. En profundidad, el cielo raso sobre el horizonte.

ANA, vestida con el babi, aparece dando vueltas alrededor del aljibe. Su cartera roja se encuentra sobre el brocal.

El viento sopla con fuerza balanceando la garrucha ligeramente. El ruido de la corriente de aire se mezcla con el continuo de música electrónica.



Plano 262b



Plano 262c

La pequeña gira en torno al pozo hasta dar media vuelta. Se agacha como jugando al escondite. A continuación se pone en pie y, enseguida, vuelve a agacharse. Después sigue andando por el contorno del foso hasta que se detiene otra vez.



Plano 262d



Plano 262e

La niña dirige la vista hasta un punto cercano por encima de su cabeza, moviéndola de un lado a otro, como si mandara una señal a alguien invisible que la supera en altura.



Plano 262f



Plano 263

Corta a un plano general corto de ISABEL, de frente y ataviada también con el babi y con su cabás en la mano, escondida tras el muro de la casa abandonada que hay junto al pozo.

La mitad derecha del cuadro está ocupada por la fachada en ruinas.



Plano 263a



Plano 263b

La hermana mayor se va aproximando a la posición de cámara, según va superando el obstáculo de la pared que le impide ver a ANA.



Plano 263c



Plano 263d

ISABEL llega a un hueco abierto en el muro desde donde puede observar a su hermana. Se detiene y regresa hacia atrás para colocarse en mejor posición y a salvo de la vista de ANA.



Plano 264



Plano 264a

Por corte, de nuevo el plano general del pozo para mostrar lo que está viendo ISABEL. ANA, agachada, se va poniendo en pie escalonadamente y va marcando con su mano diferentes alturas, de abajo a arriba. Se pone de pie y mantiene la mano en altura, como si estuviera tomando las medidas de alguien mucho más alto.



Plano 265



Plano 265a

De nuevo corta a un plano medio de ISABEL, asomada a esa improvisada ventana abierta en el muro, sonriendo ante los movimientos desconcertantes de ANA. La hermana mayor vuelve a ocultarse tras el tabique.

La música electrónica comienza a puntuarse con percusiones y con un *staccato* de guitarra.



Plano 266



Plano 267

Nuevamente por corte, ANA de pie, dirigiendo otra vez la vista sobre su cabeza, pero ahora contando con los dedos de la mano, como si estuviera haciendo cómputo de las longitudes que ha estado tomando. A continuación, sigue con la otra mano.

Corta a ISABEL, que permanece escondida tras el muro, contemplando el juego de su hermana desde lejos.



Encadenado

Sobre el plano medio de la niña, un fundido encadenado con la imagen de un gato negro.

El ruido del viento y el continuo de música electrónica se desvanecen.

ANÁLISIS

ISABEL y ANA llegan tarde a la escuela tras su experiencia en la vía del tren. Bajan corriendo por una calle. Es probable que hayan desviado su camino a la escuela pasando primero por la vía del tren y que por eso corran ahora para recuperar el tiempo perdido.

La secuencia se desarrolla en lugares ya transitados por las niñas: la calle de entrada a la escuela (escena 1), el interior de la clase (escena 2) y la casa abandonada junto al pozo (escena 3), espacios conocidos que han aparecido en el discurso localizados en tres secuencias anteriores (Secuencias 11, 12 y 13).

Erice encontró *El libro de las niñas* en una escuela abandonada de un pueblo de Guadalajara durante la localización de exteriores. Decidió incorporarlo a la película al toparse con un poema de Rosalía de Castro, cuyo significado tenía que ver directamente con la esencia de *El espíritu de la colmena*.

«En el rodaje le di ese libro encontrado en una escuela abandonada a una niña de Hoyuelos para que lo leyera, y le hice leer los versos de Rosalía. La obligué a levantar al final de la lectura los ojos y mirar directamente al objetivo de la cámara, es decir, al espectador. No era la primera vez que eso sucede en la película. Hay otros momentos donde los intérpretes miran igualmente, con toda intención, a la cámara, violando así una regla establecida. Me parece que casi nadie ha reparado en este rasgo que evidencia una quiebra de la transparencia propia de la narración clásica. No sé por qué había en mí, sin que fuera del todo consciente, una inquietud, como si quisiera buscar un mayor atisbo de realidad, subrayando al espectador que aquello que contemplaba en la pantalla no era más que una representación» (Erice, 2005, pág. 457).

La especialista en la poesía de Rosalía de Castro Marina Mayoral describe el poema XIII compilado en «Vagedás» como la expresión de un estado de gran desasosiego ante la necesidad de algo indeterminado.

«De forma muy concentrada, Rosalía ha expresado aquí su experiencia del sentimiento del ansia. Fijémonos en que dice ‘Ya ni rencor, ni desprecio, ni temor de mudanzas’; es decir, esa vivencia anhelante no puede vincularse a un deseo de vengar viejas ofensas, ni a un desasosiego que tenga alguna relación con cambios.

»Las mudanzas que puedan sobrevenirle no le preocupan, no la inquietan, y ya no siente tampoco el araño vengativo del rencor; sin embargo, pervive esa sed de algo que no puede determinar. Observemos también que el ansia es siempre, para Rosalía, una vivencia acongojante. Todos los ejemplos citados nos la presentan no como una fuerza, como un impulso o tendencia positiva, sino como un estado de gran desasosiego, de inquietud dolorosa, angustiosa. Esa vivencia está magníficamente expresada en este poema con esa exclamación: ‘¡Aire!, que o aire me falta’». (Mayoral, 1974).

Secuencia 20

(00:48:46–00:51:35)

Escena 1

Localización. Sala de la casa del APICULTOR. Interior. Día.

Duración: 00:48:46–00:49:02



Plano 268



Plano 268a

(En *off*) (PIANO):

DO, RE, MI, FA, SOL, SOL, SOL, SI, LA, SOL, FA, MI, RE, DO.

Un plano del felino, de ojos verdes, muestra su cabeza, en primer término, apoyada sobre las patas delanteras. Sus largos bigotes blancos llegan casi hasta la tarima en la que está cómodamente recostado, en busca del calor del sol.

Un piano va desgranando, en *off*, la escala musical en sentido ascendente hasta llegar a la nota *sol*, que se repite tres veces.



Plano 268b



Plano 269

El gato entorna los ojos.

Por corte, un plano de detalle de la mano de una mujer sobre las teclas del piano, que toca ahora las notas de la secuencia musical en sentido descendente.

La luz ilumina lateralmente la escena y alcanza la tapa de madera del piano y los dedos de la mujer, que se suceden por el teclado de derecha a izquierda.



Plano 269a



Plano 269b

Después de una pequeña pausa, comienza a tocar de manera rudimentaria, lentamente, buscando las notas de la melodía de «Zorongo gitano»⁷³.

Corta a:

⁷³ Una pieza del cancionero popular español recogida y armonizada por Federico García Lorca. En 1931, el poeta grabó «Zorongo gitano» con la bailarina y cantante Encarnación López Júlvez, *La Argentinita*, junto con otras nueve canciones dentro de un repertorio de cinco discos gramofónicos de pizarra. García Lorca interpretaba al piano, mientras *La Argentinita* ponía la voz, hacía el zapateado y tocaba las castañuelas. Los discos fueron muy populares durante la República. La canción «Zorongo gitano» dice así: «Tengo los ojos azules, tengo los ojos azules, y el corazoncito igual que la cresta de la lumbre. De noche me salgo al patio y me hartó de llorar de ver que te quiero tanto y tú no me quieres na. Esta gitana está loca, loca que la van a atar; que lo que sueña de noche quiere que sea verdad».

Secuencia 20

Escena 2

Localización. Estudio del APICULTOR. Interior. Día.

Duración: 00:49:02–00:49:54



Plano 270



Plano 271

Una fotografía de TERESA, de adolescente, ocupando todo el cuadro. La imagen, en color, muestra a la joven sonriente en la escuela, sentada en un pupitre y con un libro abierto. A su lado hay una estatuilla de la Virgen con la peana dorada, que parece allí colocada para la ocasión y, detrás, en la pared, un mapa de España con los mares coloreados en azul celeste.

La toma se ha realizado a partir de un álbum, de manera que puede verse la silueta del marco de cartón donde está alojada la fotografía, sobre todo en el borde lateral derecho del encuadre.

Corta a otro retrato de TERESA, de niña, con largas trenzas, sentada junto a una escolar mucho menor. TERESA mira al objetivo de la cámara fotográfica y señala con el dedo un párrafo del libro que tienen sobre un pupitre. Las dos protagonistas posan en la foto del curso 1929-30 del colegio Nuria, según el rótulo pintado de amarillo que figura en el escenario que tienen a sus espaldas. Se trata de un fondo de color verdoso, en tono pastel, con la ilustración de un libro de gran formato abierto a la mitad. En la página impar de este gran libro figuran, en letras capitulares, los nombres de las materias Geometría, Historia y Dibujo, y en la página par, las de Gramática y Aritmética. En ese mismo lado, y fuera del volumen, dos rosas rojas forman un ramo, ya casi en el borde de la fotografía.

En el conjunto del retrato, con predominio de los tonos pastel, destacan las tonalidades rosáceas que colorean las mejillas y labios de las niñas.



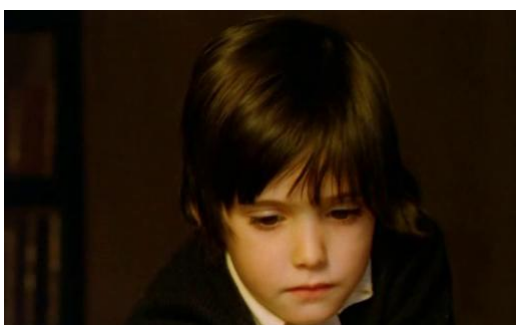
Plano 272



Plano 273

La melodía del piano, procedente del piso de abajo, permanece como fondo sonoro.

De nuevo, por corte, una estampa con el mismo escenario y rótulo, donde aparece TERESA vestida igual que en la foto anterior, acompañada de un chico⁷⁴ que usa gafas de pasta.



Plano 273a



Plano 274

Otra vez, por corte, un primer plano de ANA tumbada en el suelo en el estudio de su padre y pasando las hojas del álbum familiar. La niña detiene su mirada en una nueva fotografía.

Corta a un retrato de FERNANDO, de joven, junto a su profesor, don Miguel de Unamuno, y al filósofo José Ortega y Gasset⁷⁵, para mostrar lo que está mirando la niña.

⁷⁴ Según detalle del guión, «un amigo, un hermano», pág. 92.



Plano 275



Plano 276

Un contraplano de ANA mirando otra fotografía de la época.

De nuevo corta a una página del álbum familiar con dos imágenes de los padres, en blanco y negro, enmarcadas con una cenefa roja. TERESA, con flequillo, aparece sonriente y FERNANDO posa con gesto serio.



Plano 277



Plano 278

La música del piano suena desafinada.

⁷⁵ En el guión, la foto estaba prevista al comienzo de la escena: «un nutrido grupo de jóvenes, ataviados al estilo de los años veinte, rodeando a un profesor a la entrada de Salamanca. Se trata de una figura conocida: don Miguel de Unamuno», pág. 92. Sin embargo, en nota a pie de página se aclara que «esta foto no aparece en primer lugar, sino más tarde y, además, con otro contenido; en ella UNAMUNO y FERNANDO figuran dentro de un grupo compuesto solamente por cuatro o cinco personas». La fotografía que finalmente aparece en la película es un fragmento —un fotomontaje— de otra de un grupo de cinco personas (que figura como ilustración en el guión, pág. 93), en la que sólo aparecen tres: FERNANDO, en el centro; el escritor Miguel de Unamuno, a su izquierda, y «el filósofo José Ortega y Gasset», según detalla Jaime Pena en su estudio crítico (Pena, 2004, pág. 61). En el guión no se hace referencia al filósofo.

Nuevamente un corte nos lleva a una toma del álbum de fotografías con dos fotos de los padres en primer plano. Los dos, más jóvenes y sonriendo.

Un contraplano de ANA, que mueve la cabeza y sonríe ante la imagen que está viendo.



Plano 279



Plano 280

ANA (Leyendo):

— *A mi ...*

Corta a un primer plano de TERESA, de perfil y con el cabello más oscuro. Lleva pendientes, una gargantilla y un atuendo formal, como para ir a una celebración.

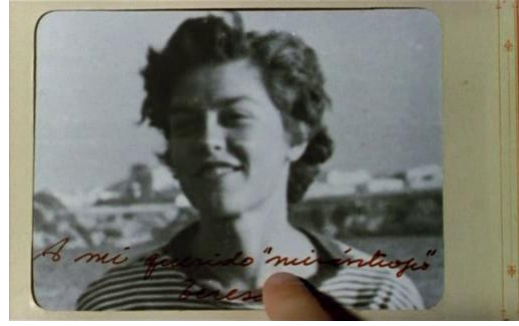
Las notas confusas del piano se suceden hasta que cesan.

Un nuevo corte para mostrar otro retrato de TERESA en primer plano, con el pelo corto y con camiseta de rayas. Su imagen sonriente, tomada en un exterior delante de unas pequeñas edificaciones blancas, parece un recuerdo de algún lugar de vacaciones. En el borde inferior del retrato hay una dedicatoria escrita a mano y en color rojo que dice «A mi querido 'misántropo'». Más abajo, la rúbrica «Teresa».

El dedo índice de ANA surge en el cuadro subrayando la frase escrita. La pequeña lee en voz baja el principio de la dedicatoria. «A mi ...», dice despacio intentando descifrar la letra de su madre.



Plano 281



Plano 282

ANA (Deletreando):

— *querido mi-sán-tro-po...*

Corta a ANA, que sigue leyendo la dedicatoria. Ante la dificultad de la palabra misántropo, la pequeña va espaciando sus sílabas.

Corta otra vez a la fotografía de su madre, donde ANA repasa de nuevo con el dedo, confirmando que ha leído correctamente.

Corta a:

Secuencia 20

Escena 3

Localización. Sala de la casa del APICULTOR. Interior. Día.

Duración: 00:49:54–00:50:31



Plano 283



Plano 284

Por corte, un plano de detalle de la mano de la mujer tocando el piano, que interpreta ahora la melodía en un compás sostenido. Las notas van surgiendo torpemente.

Corta a un primer plano de TERESA, de perfil, mirando el teclado, en el ángulo izquierdo del encuadre. En el lado inferior derecho se puede ver el borde de madera del piano vertical.



Plano 284a



Plano 285

La mujer mueve la cabeza al ritmo de las notas. Detrás, el ventanal con la celosía de celdillas por donde pasan los rayos del sol.

Otro corte nos muestra un plano general de situación, tomado a distancia. TERESA, de pie y de espaldas, recompone las notas de la melodía que está tocando. El plano, en ligero contrapicado, recoge la pared frontal

donde está apoyado el piano. Sobre él, un cuadro. A la derecha, la puerta de la habitación; a la izquierda, parte del muro lateral con el ventanal abierto.

La luz que se filtra por el cristal incide sobre el piano de madera caoba y resalta el cabello rubio y la chaqueta de lana beis de TERESA.

El haz luminoso se propaga por el suelo de madera y por la pared, encima del piano, y proyecta la sombra de uno de los candelabros y del reloj de sobremesa dorados que decoran el mueble. El cuadro situado sobre el piano está en zona de sombra.



Plano 285a



Plano 285b

TERESA termina de tocar y pasa la mano sin fuerza sobre las teclas. Después, cierra la tapa con lentitud y se dirige hacia la puerta de la habitación. Sus pasos resuenan sobre la tarima de madera. Tira del picaporte y suena el chirrido de la puerta. La mujer sale tranquilamente cerrando por fuera.

El plano de la sala del piano vacía se mantiene, mientras el ruido de los pasos de TERESA por el pasillo nos dicen que está alejándose.

Corta a:

Secuencia 20

Escena 4

Localización. Carretera entre árboles. Exterior. Día.

Duración: 00:50:31–00:50:49



Plano 286



Plano 286a

Un plano general de una carretera que se pierde entre los campos. El canto de los pajarillos es la presencia sonora del silencioso paisaje.

TERESA, montada en su bicicleta⁷⁶, surge de espaldas por la parte inferior del cuadro, en mitad del camino solitario.



Plano 286b



Plano 286c

La mujer discurre por la carretera, cuesta abajo, dejándose llevar sin dar a los pedales. El ruido de la rueda sobre el pavimento y el del engranaje de la bicicleta acompañan a TERESA en su camino hacia la estación de tren.

⁷⁶ Se reproduce exactamente el plano con el que acababa la escena 1 de la Secuencia 5, según nota del guión, pág. 94.



Plano 286d



Plano 286e

La toma, realizada desde una posición fija, recoge la trayectoria de la bicicleta que rueda veloz por la rampa a la caída de la tarde. En los márgenes del camino se dispersan matorrales y, en profundidad, a la izquierda del punto de vista, una alameda a la que se va aproximando TERESA.



Encadenado

Sobre el paisaje va apareciendo gradualmente el rostro de ANA mediante un fundido encadenado.

El trino de los pajarillos se va desvaneciendo.

Un zumbido de abejas comienza a ocupar la banda sonora.

Secuencia 20

Escena 5

Localización. Estudio. Colmena de observación. Interior. Día.

Duración: 00:50:49–00:51:35



Plano 287



Plano 287a

Poco a poco, va surgiendo un primer plano de ANA mirando por el cristal de la colmena de observación. Los bordes transversales de la madera del cajón ocupan el marco superior y el inferior del encuadre.

La toma se ha realizado en el estudio de su padre, desde detrás del vidrio de la colmena, por lo que los rasgos del rostro de ANA se ven con poca nitidez. Su semblante se transparenta rodeado de los insectos que se desplazan por las paredes del cristal.

Sólo se oye el rumor del enjambre.



Plano 288



Plano 288a

Por corte, un plano medio de la pequeña, de perfil, de pie y mirando hacia el interior de la colmena, junto a la ventana.

La altura de ANA no sobrepasa la del cajón de madera de la colmena. La colmena está provista de paredes de cristal para observar la vida cotidiana de las abejas y de un conducto de tela metálica por el que las abejas salen al exterior.

La niña vuelve la cabeza hacia la vidriera de la ventana, en dirección al conducto de tela metálica.



Plano 288b



Plano 288c

ANA se sube al poyete la ventana y se aproxima a la vidriera para poder ver con más detalle la travesía de los insectos por esa arteria de paso. En su camino tropieza con el cajón, que oscila hacia los lados.



Plano 288d



Plano 289

La niña se queda quieta atisbando el recorrido de las abejas.

Corta a un primer plano de ANA junto al conducto de tela metálica, que discurre verticalmente en la parte derecha del encuadre. A su lado, la trama de hierro de la celosía, que se ve a través del tubo de paso de las abejas. Detrás, la contraventana de madera abierta.

ANA inspira muy cerca de la tela metálica.

El zumbido de los insectos incrementa su presencia sonora.



Plano 289a



Plano 289b

A continuación, la pequeña sopla en dirección al tubo. Su mirada está entregada por completo a la contemplación del movimiento de los insectos.



Plano 289c



Plano 289d

ANA toca ligeramente el conducto de la tela metálica y desliza su mano lentamente, como si estuviera comprobando que los insectos no responden a sus señales.



Plano 289e



Plano 289f

De nuevo vuelve a soplar en dirección a las abejas, mientras los insectos siguen su rumbo por el tubo. La pequeña se queda pensativa.



Plano 289g



Plano 290

ANA dirige ahora su mirada hacia arriba, en dirección al techo.

Por corte, un plano subjetivo muestra la aglomeración de animales en lo alto de la tela metálica. Las siluetas oscuras de las abejas se proyectan en la resplandeciente luz blanca que rodea el bullicioso enjambre.

Corta a:

ANÁLISIS

La secuencia está organizada en cinco escenas, exentas de diálogo, en las que se suceden dos círculos narrativos y una coda:

- Círculo narrativo 1: corresponde a las escenas 1 y 3, que se desarrollan en el piso de abajo, en la sala del piano, con el fondo sonoro de las notas de la escala musical primero, y la melodía de «Zorongo gitano», después.
- Círculo narrativo 2: incluye las escenas 2 y 5, que se localizan en el despacho del APICULTOR, en el piso de arriba de la casa, donde ANA se entretiene viendo fotos del álbum familiar (escena 2) y contemplando después las abejas en la colmena de observación de su padre (escena 5).
- Coda: la escena 4, donde TERESA abandona la casa para ir a la estación en bicicleta y que es repetición del plano con el que acababa la escena 1 de la Secuencia 5.

La continuidad entre las cinco escenas se realiza mediante el encabalgamiento del tema musical que surge en el interior de la diégesis —con una torpe interpretación de TERESA— y que se va proyectando de un piso a otro de la casa mediante perspectiva sonora, de manera que las notas del piano cesan cuando ANA comienza a leer la dedicatoria de la fotografía de puño de su madre «A mi querido ‘misántropo’» (escena 2). La utilización de este recurso narrativo se apoya en la ejecución vacilante de la pieza musical a cargo de TERESA. La música es también, en esta ocasión, un operador que da origen al discurso.

La escena 3 comienza de nuevo con las notas musicales ejecutadas por TERESA, que insiste en la melodía de «Zorongo gitano» hasta que cierra la tapa del piano y sale lentamente de la habitación. Los pasos de la mujer alejándose por el pasillo proyectan su presencia en el espacio fuera de campo mientras el plano de la habitación vacía se mantiene en pantalla. La cadencia

del ruido es un rasgo de estilo que sirve de cierre de la escena y de transición espaciotemporal.

El referente sonoro de la escena 4, en la carretera que se pierde entre los campos, es el silencio. Revitalizado por el canto de los pájaros, tiene un tratamiento distinto al que apreciamos en la Secuencia 5, a pesar de ser un plano repetido. En esta ocasión, la atención se centra en el paisaje solitario, pues el plano de la carretera —sin el personaje— se prolonga (durante tres segundos) hasta que TERESA aparece en su bicicleta por el borde inferior del encuadre. (Recordemos que en la Secuencia 5 la banda sonora estaba ocupada por una cadencia de flauta que enmascaraba parte del sonido ambiente.)

Al final de la coda, el trino de los pajarillos se funde con el zumbido de un enjambre de abejas para establecer otra elipsis espaciotemporal que sirve de transición a la última escena: ANA se encuentra ya asomada a la colmena de observación, concluido su interés por el álbum de fotografías.

El álbum familiar

Nuevo fragmento del discurrir cotidiano en la casona de Hoyuelos: el paso lento de los días, una tarde cualquiera. Un álbum familiar y las notas del piano ejecutando un torpe acompañamiento nos introducen en la memoria de los padres a través de la mirada de ANA.

Las figuras de TERESA y FERNANDO rememoran momentos de infancia y juventud, y sugieren un pasado vital detenido en las imágenes mostradas en las fotografías.

La madre sonriente en los retratos escolares. El padre con gesto serio. Así lo describe TERESA en su dedicatoria «A mi querido ‘misántropo’» y confirma el carácter grave y melancólico —que ya hemos observado— del hombre incomunicado que se comporta casi como un asceta en su atención a la vida y estudio de las abejas.

La fotografía de FERNANDO junto a su profesor, Miguel de Unamuno, y al filósofo Ortega y Gasset muestra un bosquejo de la tradición estética de la intelectualidad española del momento

Si bien los padres nunca aparecen retratados juntos, los dos comparten, a través de su presencia en el álbum familiar, el paisaje moral de la posguerra. Los dos están dibujados en un territorio sentimental que ha cesado e, igualmente, los dos están esbozados como figuras ausentes: TERESA tocando al piano «Zorongo gitano», popular durante la República, y FERNANDO formando parte del círculo intelectual de la Generación del 98.

En una entrevista fechada en 1984, Víctor Erice señalaba que «ya no se puede hablar de personajes, sino de figuras, es una característica del cine moderno; los personajes han desaparecido; sólo quedan figuras en un paisaje» (Molina Foix, 1984, pág. 48).

En este contexto, y con objeto de describir el paisaje al que nos remiten las figuras de FERNANDO y TERESA, separados pero juntos en la memoria de la reciente historia de España, recordamos a continuación algunas reflexiones del cineasta que entendemos se hallan presentes en esta secuencia.

Realismo y antirrealismo

En el artículo de Víctor Erice titulado «Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional» (1962, pág. 9)⁷⁷, donde defiende la necesidad de una teoría estética nacional que examine el problema del arte con una postura realista y crítica, el cineasta se remonta al siglo XIX y a la figura de Larra para exponer la oposición entre dos tipos de actitudes latentes en el terreno de las ideas estéticas: el realismo y el antirrealismo⁷⁸.

⁷⁷ Publicado en la revista *Nuestro Cine* durante su etapa de crítico cinematográfico. Nos referiremos únicamente a la parte del artículo que se centra en los antecedentes de la tradición crítica española.

⁷⁸ En una extensa argumentación expone el problema de fondo suscitado por dos tipos de actitudes: «la que cree en la razón y la que se abandona al prestigio del irracionalismo; la que cree en la acción efectiva del hombre en la historia y la que conduce a la negación absoluta».

Dentro de la postura realista, el entonces crítico cinematográfico encuentra en Larra un punto de partida válido en la evolución de nuestra cultura: «Precedente directo y vigoroso de la Generación del 98, da testimonio con sus artículos de una actitud moralmente arraigada en el tiempo que le tocó vivir. El género literario, a través de él, abandona el parasitismo, adquiere conciencia de su época, deja de ser un instrumento de evasión para convertirse en un medio de comunicación» (Erice, 1962, pág. 10).

Víctor Erice valora la autenticidad e importancia de varios representantes de la Generación del 98, pero puntualiza «la ausencia de compromiso realista de algunas de sus ideas más significativas». Alude a su escepticismo y a un humanismo que suponía «angustiada contemplación» en lugar de lucha y rebeldía contra una situación histórica del hombre. Motivos, entre otros, de que junto a posiciones sentimentalmente honestas existiesen otras que «sólo eran vacíos formalismos más o menos encubiertos» (*ibídem*, pág. 11) bajo la excusa de perfección estilística y búsqueda moral.

Frente a la exigencia de libertad concreta y social de Larra, opone la petición de libertad «abstracta de Azorín: 'libertad de las palabras, cansadas de la prisión en que las ha tenido la retórica antigua'. Lo que era una conciencia vinculada firmemente a una época, se convierte en manos del antirrealismo en conciencia intemporal y sin proyección» (*ibídem*).

Según explica Erice, el interés de Azorín se centra en la estructura temporal del instante, «porque significa fugacidad hacia la nada, negación de la historia y, en consecuencia, de todo sentido humano [...], un incipiente precedente del arte deshumanizado que proclamaba Ortega y Gasset» (*ibídem*, pág. 12).

Las tendencias más renovadoras de la vida intelectual quedaron paralizadas durante el período 1923-1930. «La generación que surgió hacia el 27 tuvo una importancia y una repercusión universal aún no superadas. El evolucionar de la situación política les permitió una conciencia y una madurez que estuvo en trance de formar una cultura y unos medios expresivos con proyección popular. Lo que pudo haber llegado a constituir, arraigada en

España, aquella generación es algo que los acontecimientos nos han impedido comprobar. Lo que sí se puede comprobar prácticamente son los resultados de toda una serie de conceptos artísticos sostenidos hasta nuestros días» (Erice, 1962, pág. 12).

La deshumanización del arte

La aparición de Ortega y Gasset, tras el cansancio de la Generación del 98 y con una filosofía que provenía, en gran parte, de un país camino de la era hitleriana, la sitúa Víctor Erice en la crisis y la decadencia de la conciencia burguesa en Europa. «Así jugó su última y más decisiva carta: el irracionalismo como sistema. Ortega, formado en las fuentes que condujeron a esa exaltación, se erigió en representante de una ideología que defendía unas ideas estéticas, en apariencia modernistas, que conducían al arte a su más completa degradación» (*ibídem*, págs.12 y 13).

El cineasta se sirve de algunos pasajes de Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte y otros ensayos* para poner de manifiesto que la «concepción aristocrática del pensamiento» del filósofo suponía «un profundo desprecio para el público, tanto lector como espectador: ‘Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política del arte, volverá a organizarse según es debido en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión. La masa cocea y no entiende. Intentemos nosotros hacer lo inverso. Extraigamos del arte joven su principio esencial y entonces veremos en qué profundo sentido es impopular’» (*ibídem*, pág. 13).

Para Erice, la propuesta orteguiana contiene «una evasión de la realidad para escapar a cualquier compromiso moral, a todo contacto social, y refugiarse en pintorescos paraísos artificiales; [...] la mayor o menor inteligencia y distinción del artista radicarán en el grado de habilidad y perfección que demuestre en esa huída». Asimismo, Erice opina que Ortega proclama la irresponsabilidad total del autor al negar el sentido moral y la eficacia del arte como medio de comunicación. Para ponerlo de manifiesto el cineasta vuelve a un nuevo pasaje de *La deshumanización del arte y otros ensayos*: «Si cabe

decir que el arte salva al hombre es sólo porque le salva de la seriedad de la vida y suscita en él inesperada pericia. Vuelve a ser símbolo del arte la flauta mágica de Pan, que hace danzar los chivos en la linde del bosque; ser artista es no tomar en serio al hombre tan serio que somos cuando no somos artistas» (Erice, 1962, pág. 13).

Para Víctor Erice, el malestar europeo que Ortega citaba «no se curó en esa ‘nueva y salvadora escisión’ (la de los hombres egregios y la de los hombres vulgares). Hubo que pagar un precio demasiado caro para comprobarlo: ‘dos guerras mundiales se han necesitado, y los campos de concentración, y la bomba atómica para minar nuestra buena conciencia’» (*ibídem*).

En resumen, el cineasta sostiene que «la evasión irracional, que un cierto arte proponía, quedó superada por la realidad; Ortega tampoco pudo evitar el ser responsable. Por eso nosotros mantenemos que el arte, comprometido o alienado, tiene una repercusión social; que será método de conocimiento y comunicación; que la forma significa una actitud moral, pero que el estilo estará siempre condicionado por las ideas que se manejan y, en definitiva, por el contenido» (*ibídem*, págs. 13 y 14).

Secuencia 21

(00:51:35-00:54:18)

Escena 1

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día.

Duración: 00:51:35-00:54:18



Plano 291



Plano 291a

La habitación de las niñas está en silencio. El canto de los pájaros se oye de fondo.

Bajo una de las camas, en profundidad, se ve la puerta un poco entreabierta. El gato negro entra en el cuarto maullando. El animal se pasea por la pequeña alfombra de colores rosáceos que hay sobre la tarima hasta posarse en ella. Vuelve a maullar.

La toma se ha realizado a ras del suelo, desde debajo de la cama. La parte superior del encuadre está ocupada por el travesaño de madera sobre el que cuelga la ropa de cama.



Plano 291b



Plano 292

Por corte, un plano general corto de la habitación en penumbra.

ISABEL está acostada de lado —encima de la colcha y vestida—, de cara a la posición de cámara, ubicada en mitad de las dos camas.

El haz de luz de la ventana se proyecta sobre el cabecero y la colcha de flores. Los pies de la cama quedan fuera del encuadre.

En la pared lateral de la alcoba hay una cómoda. Sobre ella, pueden verse dos muñecas, un pequeño espejo y otros objetos en penumbra.



Plano 292a



Plano 292b

(En off) (MAULLIDOS)

ISABEL (En voz baja):

— *Misiger, Misiger.*

En off, se oye otro maullido. ISABEL se despereza y se da la vuelta hacia su derecha buscando al gato. Se pone boca abajo, atravesándose en la cama, y lo llama en voz baja.



Plano 292c



Plano 292d

La pequeña vuelve a su posición inicial desplazándose a gatas. Entre la ropa aparece un tebeo sobre el que estaba recostada. ISABEL se asoma por el otro lado de la cama y vuelve a colgarse cabeza abajo. El gato maúlla en *off*.



Plano 292e



Plano 293

La pequeña coge al animal con las dos manos y lo va subiendo esforzadamente hasta la colcha dando la espalda a la cámara.

Corta a un plano frontal de la cama donde ISABEL está ya sentada. La niña coloca a *Misiger* sobre su regazo y lo empieza a acariciar.



Plano 293a



Plano 293b

ISABEL (En voz baja):

— *Misiger, Misiger.*

La niña se inclina sobre la cabeza del animal y le susurra su nombre en una oreja y después en la otra. A continuación, frota su cara contra el espeso pelaje de *Misiger*, en un juego en el que ISABEL imita los ademanes del felino, incluso dándole pequeños mordiscos alrededor de las orejas.

Mientras el gato parece aceptar esta pelea de broma, la niña va rodeando el cuello del minino⁷⁹ con sus manos.



Plano 293c



Plano 294

ISABEL insiste y se vuelve a inclinar sobre *Misiger*. El gato responde ronroneando, mientras la niña permanece encorvada sobre él. Cuando el animal parece inmovilizado, ISABEL lo agarra bien por el cuello.

Por corte, un primer plano del minino con las manos de ISABEL apretándole la garganta.



Plano 294a



Plano 295

ISABEL (En voz baja):

⁷⁹ Víctor Erice incluyó una escena muy similar en *Páginas de un diario perdido*, título de una de las prácticas de la especialidad de Dirección realizada durante su segundo curso en la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC), según detalla Jaime Pena en su estudio crítico. Rodada en 35 mm., carente de créditos y de banda sonora, presenta una serie de secuencias narrativamente inconexas. Entre ellas, la protagonizada por una joven que, también sentada en la cama de su habitación, comienza a jugar con un gato apretando lentamente su cuello. «El animal reacciona con brusquedad arañándole la mano. A continuación, delante de un espejo, la joven se pinta los labios con sangre que emana de su dedo» (Pena, 2004, pág. 18).

— ¿Qué te pasa?

ISABEL va apretando poco a poco y comprobando el efecto de la presión de sus dedos.

Por corte, un primer plano de la niña que sigue con el juego. «¿Qué te pasa?», le dice en tono compasivo, como si lo que le está haciendo no tuviera que ver con ella.



Plano 296



Plano 297

Un contraplano del micho, que cierra y abre los ojos y faltándole el aire para respirar. La cara del animal se hincha ante la opresión de manos de su dueña.

Corta de nuevo a un primer plano de ISABEL, que, no satisfecha todavía, vuelve a presionar cercando la garganta de *Misiger*. La niña dirige su mirada hacia abajo, concentrada en graduar su fuerza.



Plano 297a



Plano 298

(En off) (MAULLIDO)

La niña aprieta los labios en un acto reflejo de la presión que está aplicándole en el cuello.

En *off*, se oye el maullido de dolor del animal.

Por corte, un plano medio del felino, que se rebela bruscamente contra ISABEL dando un vertiginoso brinco para intentar soltarse de sus manos.

La niña sigue apretando para aguantar el impetuoso movimiento de *Misiger*, con las pupilas contraídas. Finalmente, lo deja en libertad ante el zarpazo que le propina en la mano.



Plano 298a



Plano 299

El animal sale disparado de la habitación.

Por corte, un plano medio de ISABEL contemplando la pequeña herida que tiene en el dedo. La niña sacude su brazo derecho, como si intentara que le saliera más sangre.



Plano 299a



Plano 299b

ISABEL se sopla en la herida, la mira con detenimiento y la presiona.



Plano 299c



Plano 299d

Se lleva el dedo a la boca para intentar cortar la leve hemorragia y vuelve otra vez a apretar la herida.



Plano 299e



Plano 299f

A continuación, se sopla en el dedo, ahora haciendo pequeñas exhalaciones, como en un intento de curar la herida de forma rápida. Seguidamente, dirige la mirada a la pared donde está la cómoda.



Plano 300



Plano 300a

Corta a un plano general corto de la niña, de rodillas sobre la cama, inclinándose hacia el mueble para coger un pequeño tocador. ISABEL sostiene la miniatura de madera con la mano izquierda y coloca su dedo herido delante del espejito de juguete.



Plano 301



Plano 301a

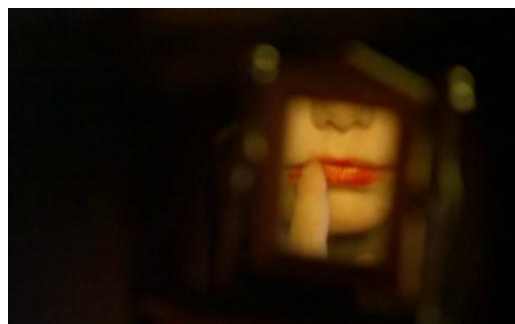
Por corte, un plano de detalle subjetivo del cristal del espejo.

Un solo de flauta en registro grave —exterior a la diégesis— subraya, en tono de suspense, la visión aislada de los labios de ISABEL en la imagen reflejada en el tocador de juguete. El marco de madera del espejito, que aparece desenfocado, encuadra esa parte del rostro de la niña en el fondo oscuro, casi negro, que ocupa el resto del plano.

Por el borde inferior del cuadro surge el dedo de ISABEL, que comienza a extender la sangre por sus labios.



Plano 301b



Plano 301c

Lentamente, la niña repasa con el dedo los rebordes exteriores de su boca para cubrirla toda con el improvisado carmín.



Plano 302



Plano 302a

Corta a un primer plano de ISABEL, en semiperfil, mirándose en el espejito. La toma se ha realizado en ángulo oblicuo y en ligero contrapicado. ISABEL se moja los labios frente al cristal, concentrada en que el color rojo se reparta uniformemente.



Plano 302b



Plano 303

Corta de nuevo al plano subjetivo de la imagen reflejada en el espejito para mostrar lo que está viendo la niña.



Encadenado

Mediante un fundido encadenado, el plano de detalle se va desvaneciendo gradualmente, mientras, en el fondo oscuro, va surgiendo el rostro de barba blanca del cuadro de San Jerónimo que hay en el despacho del APICULTOR.

Las notas de la melodía ondulante del solo de flauta permanecen como fondo sonoro.

ANÁLISIS

La secuencia se localiza de nuevo en la habitación de las niñas, aunque por primera vez ISABEL está sin la compañía de ANA y juega sola con el gato. La puesta en escena reitera la diferencia de edad entre las dos hermanas y muestra la dialéctica de comportamientos que refleja la conciencia mágica de ANA en oposición a la de ISABEL, que ya está manejando los códigos del universo de los adultos. ISABEL le hace maldades a *Misiger* y es capaz de mentir incluso con el gato, al que pregunta en tono compasivo «¿Qué te pasa?», como si no fuera ella la causante de su dolor.

La habitación de las niñas se muestra desde dos nuevos puntos de vista, renovándose así el espacio cinematográfico presentado en anteriores secuencias:

- Desde debajo de una de las camas, para seguir la incursión del gato en la alcoba. (El gato va a constituirse en elemento fundamental de la acción de ISABEL)
- Desde el pasillo que separa las camas de las hermanas, para mostrar la pared lateral de la habitación y los juguetes que hay sobre la cómoda. (Allí se encuentra el pequeño tocador en el que ISABEL se mira para pintarse los labios.)

Todas las secuencias anteriores localizadas en la alcoba de las niñas se han realizado mediante tomas frontales de la pared de los cabeceros de las camas:

- Partiendo de un plano de detalle de la mesilla de noche (Secuencia 8, donde tiene lugar la primera conversación nocturna, y en la Secuencia 14, donde se desarrolla la segunda).
- Directamente mediante un plano frontal de la pared para presentar el juego de las hermanas saltando de cama en cama (Secuencia 16).

Con todo, la habitación de las niñas se va mostrando mediante fragmentos, de manera que en cada nueva secuencia el espacio cinematográfico aparece ampliado y recreado. Si bien se constata la economía de localizaciones, también es patente la creatividad del cineasta para mostrar nuevos puntos de vista.

Mediante el encuadre de objetos y motivos en planos de detalle, Erice pone de relieve las diferentes escalas de percepción de las niñas. La cámara recoge la entrada del gato en la habitación, con la cabeza gacha, desde debajo de una de las camas. Singular encuadre que muestra un punto de vista nuevo para centrar la atención en un pequeño territorio —transitado habitualmente por niños y gatos— donde situar una nueva unidad poética o espacio emocional.

Secuencia 22

(00:54:18–01:01:31)

Escena 1

Localización. Estudio del apicultor. Interior. Día.

Duración: 00:54:18–00:55:23



Plano 304



Plano 304a

El solo de flauta, duplicado en una serie de disonancias breves, introduce en la diégesis una atmósfera de misterio.

El rostro de San Jerónimo surge en un plano medio. El detalle de la pintura —con visibles marcas de deterioro— representa al santo, barbado y de cabello blanco, con la mirada elevada interpelando al fuera de campo. Un manto cardenalicio, de color rojo vivo, le cubre el hombro izquierdo.

Mediante un movimiento panorámico vertical descendente, la cámara se va desplazando por el lienzo mostrando el hombro desnudo del asceta y, junto a él, parte de la cabeza de un león, en el borde inferior izquierdo del encuadre.



Plano 304b



Plano 304c

El desplazamiento descendente continúa descubriendo el brazo derecho del traductor de la *Biblia Vulgata*, que sostiene el manto de cardenal —cruzado bajo su pecho desnudo— y sujeta la pluma de ave con la que se representa su dedicación a la escritura.

En profundidad y en la esquina superior izquierda del encuadre, la cabeza del león —de mirada pétrea, en dirección al espectador del cuadro—, en referencia al que socorrió sacándole una astilla de la pezuña, durante su retiro de penitente a orillas del río Jordán.

A continuación, por medio de un movimiento panorámico de izquierda a derecha, la cámara enseña el libro abierto por una página, detalle del lienzo que alude al dogma religioso del juicio final y a las meditaciones del santo sobre el fin de la existencia.



Plano 304d



Plano 304e

La melodía ondulante del solo de flauta permanece y subraya el movimiento de la cámara por la pintura.

El desplazamiento horizontal se sucede por la escena religiosa mostrando la mano izquierda abierta de San Jerónimo, anécdota del lenguaje gestual interpretado como símbolo de la actividad, es decir, de las obras.

La cámara inicia de nuevo una trayectoria vertical descendente por el lienzo hasta encuadrar la calavera, que en la referencia religiosa representa el abandono de lo material ante la transitoriedad de la vida.

El plano se mantiene mostrando las oquedades vacías de la cabeza humana y las rugosidades del lienzo agrietado por el paso del tiempo.

El solo de flauta cesa.



Plano 305



Plano 305a

Por corte, un plano medio de ANA, sentada frente a la mesa de trabajo de su padre. La pequeña está escribiendo a máquina, sentada en el sillón de cuero tachonado con clavos de latón que hay bajo la pintura.

El sonido de las teclas que ANA percute —a pequeños intervalos—, con las dos manos, acompaña el *travelling* de retroceso que se inicia para mostrar el despacho del APICULTOR.



Plano 305b



Plano 305c

A medida que la cámara se distancia del personaje, se va abriendo el plano y van entrando en campo libros apilados, el cartero de madera de sobremesa, un plato de loza blanco y otros pequeños objetos que hay sobre la mesa del escritorio.

Detrás de ANA, el cuadro de San Jerónimo presidiendo el despacho, que ahora vemos al completo, con el capelo de cardenal en el extremo superior derecho del lienzo. Y, a ambos lados, las estanterías repletas de volúmenes y manuales de consulta del estudioso de las abejas.

La pequeña sigue atareada con la escritura a máquina. De vez en cuando, levanta la mirada hacia la hoja blanca que hay en el carro.



Plano 305d



Plano 305e

(En off) (RUIDO DE ALGO QUE CAE AL SUELO Y SE ROMPE)

(En off) (UN GRITO PROCEDENTE DE OTRO PUNTO NO LEJANO)

ANA deja de escribir al escuchar un ruido. Mira hacia su derecha y sigue tecleando. Enseguida, se oye un grito ante el que la niña se detiene de nuevo.



Plano 305f



Plano 305g

La pequeña baja del sillón alto con cuidado para no caerse. Le cuesta superar el desnivel para descender al suelo. Uno de sus pies queda atrapado en el brazo del sillón. Finalmente consigue sacarlo con esfuerzo. Ahora observamos la baja estatura de ANA en relación a la altura de la silla y de la mesa del escritorio

La cámara realiza un movimiento panorámico horizontal de derecha a izquierda para seguir al personaje. La niña se dirige decidida hacia la puerta para salir del despacho de su padre.



Plano 305h



Plano 305i

En su recorrido, supera el anaquel con libros que se prolonga hasta el tabique de la estancia que da al pequeño distribuidor de entrada. En la esquina, el perchero con la caperuza protectora blanca del APICULTOR y una chaqueta de color oscuro colgadas.

ANA abre la puerta del estudio.

Corta a:

Secuencia 22

Escena 2

Localización. Pasillo. Interior. Día.

Duración: 00:55:23–00:55:48



Plano 306



Plano 306a

Un plano frontal del pasillo. En profundidad, la puerta del despacho del APICULTOR que ANA abre lentamente. La luz procedente de la estancia resplandece al final del corredor que conforman los marcos de madera de las puertas abiertas de varias salas consecutivas.

La niña se queda parada en el umbral de la puerta del estudio para comprobar si hay alguien. Su sombra se recorta a contraluz al final del corredor. La luz natural entra por detrás del personaje.



Plano 306b



Plano 306c

(En *off*) (RUIDO DE UNA PUERTA QUE CHIRRÍA)

ANA:

— ¡Isabel!

ANA avanza en dirección a la cámara, que mantiene su posición apuntando hacia el pasillo, de igual modo que vimos en la carrera de la criada MILAGROS hasta llegar a la habitación de las niñas, pero en sentido inverso⁸⁰.

El punto de vista muestra, en primer término, la puerta que comunica con el pasillo, con el batiente derecho abierto. A continuación, en la primera sala, un pequeño espejo de marco dorado sobre el dintel del vano de la pared, también con la puerta derecha sin cerrar, y, por último, el farol de forja colgado del techo de la última estancia.

Los pasos de la pequeña resuenan sobre la tarima de madera. El chirrido de una puerta procedente de un punto no lejano hace que ANA se detenga y que llame a su hermana. Ante la falta de respuesta, la niña sigue andando en dirección a la posición de cámara.

Corta a:

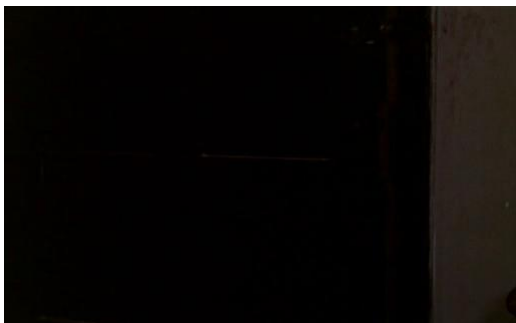
⁸⁰ Secuencia 16, escena 3.

Secuencia 22

Escena 3

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día.

Duración: 00:55:48–00:58:58



Plano 307



Plano 307a

Un plano frontal corto de la puerta de la habitación de las niñas, tomado desde el interior del cuarto. El dormitorio está en penumbra.

ANA abre el pestillo con cautela y se queda apostada en la entrada de la estancia mirando en dirección al suelo.



Plano 308



Plano 309

Por corte, un plano general de la alcoba con el cuerpo de ISABEL, echada boca abajo en la tarima, para mostrar lo que está viendo ANA. Una mecedora se balancea a la derecha del punto de vista.

En profundidad, la luz natural entra por los batientes a medio cerrar del balcón de vidrieras hexagonales. El haz luminoso se proyecta sobre el suelo de madera: en la parte central, en tonos azulados cayendo directamente sobre el cuerpo tendido y, a ambos lados, en tonalidades color miel al filtrarse por los

cristales de las vidrieras. Al pie del balcón hay tierra esparcida y pedazos de cerámica de una maceta que se ha roto al caer sobre el suelo de madera.

El viento mueve las ramas de los árboles que se ven a través de los cristales.

Un tenue rumor de pájaros entra del exterior.

Corta de nuevo a un plano general del dormitorio. La toma se ha realizado en ángulo oblicuo apuntando a la puerta, donde ANA permanece sujetando el pomo con la mano derecha. La pequeña está apoyada en el marco de madera, muy cerca del cabecero de la cama. Detrás de la niña, la luz procedente de la vidriera del pasillo ilumina tenuemente el acceso a la habitación en penumbra.



Plano 309a



Plano 309b

ANA cierra la puerta y entra en la alcoba. La cámara inicia un movimiento panorámico de derecha a izquierda para seguir la trayectoria del personaje.

La niña pasa por delante de una silla de madera, con el asiento de anea, que hay apoyada en la pared lateral y, después, rebasa una ventana de celosía de motivos hexagonales con las contraventanas a medio cerrar.

El desplazamiento panorámico da cuenta del pequeño perchero de madera, con las capas de las hermanas colgadas, que se sucede en el tabique. A continuación, en la nave central del dormitorio, un lavabo antiguo de palangana con un pequeño espejo apoyado en la pared.

La mecedora de madera sigue balanceándose.



Plano 309c



Plano 310

El movimiento de giro continúa hasta completar los 180 grados y se detiene para enseñar a ANA, de pie y de perfil, parando el vaivén del balancín en la parte derecha del encuadre. El punto de vista muestra ahora una chimenea de ladrillo visto que se encuentra en la esquina de la pared lateral de la alcoba con el tabique que da al balcón.

La niña observa el cuerpo de ISABEL tumbada en la tarima, mientras sujeta la mecedora con su mano derecha.

Por corte, un plano medio de ANA, en contrapicado, con la mirada en dirección al suelo. La pequeña permanece (durante dos segundos) en la misma posición y apoya su mano en el respaldo de rejilla de la silla, quizás esperando a que su hermana se levante o haga algún movimiento que delate que está jugando.



Plano 311



Plano 312

Un contraplano, en picado, con ISABEL inmóvil, tirada en el suelo.

De nuevo por corte, se repite el plano general de ANA de pie y de perfil sujetando la silla.



Plano 312a



Plano 313

La niña camina en dirección a su hermana y se agacha junto a ella.

Corta a un plano de conjunto de las dos. La cámara se ha situado frente a ANA, en ligero picado, mostrando a ISABEL tendida sobre la tarima con la cara recostada en dirección al punto de vista.



Plano 313a



Plano 313b

ANA:

— *Isabel, anda, levántate. No seas boba.*

ANA se acerca a ISABEL con una media sonrisa en los labios. La pequeña la agita un poco pidiéndole que deje de hacerse la muerta.



Plano 313c



Plano 313d

ISABEL no reacciona. ANA, la coge de la ropa y, tirando con todas sus fuerzas, consigue darle la vuelta por completo.



Plano 314



Plano 315

Corta a un plano medio de ISABEL, boca arriba, con los brazos abiertos, desde una posición de picado para mostrar lo que está viendo ANA. La habitación está en silencio. Sólo se oye el rumor de pajarillos en el exterior.

De nuevo, un contraplano de ANA, de perfil, con la cabeza inclinada mirando a su hermana. La pequeña se yergue pensativa ante la inmovilidad de ISABEL.



Plano 316



Plano 316a

Un corte nos sitúa en un plano de conjunto de las dos niñas. ANA, sentada en el suelo, levanta el brazo derecho de ISABEL y lo deja caer. La hermana mayor permanece sin alterar su posición; parece tener la movilidad de una muñeca de trapo.

Ante tal resultado, la pequeña prueba de nuevo alzándole ahora el brazo izquierdo. Lo mismo: cae sobre la tarima dando un sonoro golpe.



Plano 316b



Plano 317

(En off) (LADRIDOS DE UN PERRO)

La pequeña se queda pensativa junto a su hermana. Mira en dirección al balcón, como si intentara descifrar el significado de los ladridos pertinaces.

Otro corte para mostrar un plano general de las niñas en el suelo. La toma se ha realizado en ángulo oblicuo apuntando hacia el balcón, de manera que ANA aparece de perfil mirando hacia el ventanal. ISABEL sigue quieta.



Plano 317a



Plano 317b

ANA se levanta y va al balcón dejando el cuerpo tendido a su izquierda y dando la espalda a la cámara. En el trayecto pisa los restos de la maceta rota.



Plano 317c



Plano 317d

La niña se queda escrutando fuera durante unos instantes, mientras el perro sigue perseverando en sus ladridos. A continuación cierra las ventanas.



Plano 317e



Plano 318

ANA:

— *Ya no está. Se ha ido.*

ANA vuelve hacia su hermana y se acerca a ella por el lado opuesto.

Por corte, un plano de conjunto de las dos. La toma se ha realizado desde el ángulo contrario, de manera que ahora vemos un armario blanco de madera ocupando el lateral izquierdo del encuadre.

ANA vuelve a arrodillarse junto a ISABEL, que continúa en la misma posición. Se acerca al oído de su hermana hablándole muy bajito.



Plano 318a



Plano 318b

ANA:

— *¡Isabel, Isabel!*

Pero ISABEL no reacciona. ANA le tira de los carrillos para ver si consigue hacerla salir de su estado. Ante este nuevo fracaso, acerca su oído derecho al corazón de su hermana.



Plano 319



Plano 320

Por corte, un primer plano de ANA, de perfil, con la cabecita pegada a ISABEL. La cámara se ha ubicado frente a la pequeña, de manera que el rostro ladeado de la hermana mayor ocupa la esquina inferior derecha del encuadre. ANA quiere percibir los latidos de ISABEL, al tiempo que espía sus párpados cerrados tratando de adivinar algún movimiento.

Corta de nuevo a un plano de conjunto. ANA se yergue desconcertada ante la indiferencia de su hermana.



Plano 320a



Plano 320b

ANA:

— *Isabel, dime qué te ha pasado.*

Quizás buscando una respuesta, quizás conmovida, dirige de nuevo su mirada hacia el balcón, en fuera de campo y a la derecha del punto de vista. La luz procedente del ventanal ilumina lateralmente la escena.

El perro sigue ladrando.

ANA arregla los cabellos de su hermana peinándola con la mano, tal vez buscando su compasión. La pregunta a ISABEL parece una interrogación dirigida a sí misma. «Se diría que está a punto de echarse a llorar»⁸¹.



Plano 320c



Plano 320d

La pequeña decide levantarse, una vez más, y va en dirección a la puerta del dormitorio de espaldas al punto de vista. Sus pisadas suenan resueltas sobre la tarima de madera, al igual que el pestillo que cierra tras de sí. No oímos sus pasos alejarse.



Plano 320e



Plano 320f

La cámara permanece en la alcoba acompañando a ISABEL (durante 9 segundos), que se mantiene completamente inmóvil.

⁸¹ Tal y como aparece en el guión, pág. 102.



Plano 320g



Plano 320h

De nuevo escuchamos el ruido del pasador de la puerta, que se abre de un solo golpe como buscando un efecto de sorpresa. La cabeza de ANA asoma en el quicio, en espera de alguna señal de su hermana. No hay señal.



Plano 320i



Plano 320j

Finalmente, la niña se da la vuelta y desaparece. Oímos sus pasos correr pasillo adelante.

Corta a:

Secuencia 22

Escena 4

Localización. Corredor del primer piso. Interior. Día.

Duración: 00:58:58–00:59:09



Plano 321



Plano 321a

Un plano general corto del corredor que da al patio de la casa. La cámara se ha situado frente a la puerta de madera con cuartos de vidrio que comunica con la terraza y que está cerrada. La fronda del jardín deja pasar la luz natural que ilumina los tabiques blancos de la pieza de paso. En la pared frontal, junto a la puerta acristalada, un robusto pasamanos con largueros de madera cruza en diagonal hasta la esquina inferior izquierda del encuadre.

ANA surge corriendo por la parte inferior del plano.



Plano 321b



Plano 321c

ANA:

— *¡Milagros!*

La niña trota asustada hasta la cristalera para salir fuera de la casa. En su trayecto, deja a la derecha la puerta de madera cerrada que hay en la pared lateral y donde el APICULTOR buscaba a TERESA a su regreso del campo de colmenas (Secuencia 6, escena 4).

ANA sale a la terraza llamando a MILAGROS, pero nadie parece escucharla.

La cámara se mantiene en la misma posición. Desde el interior, el punto de vista recoge la carrera de la pequeña por el corredor, a través de la ventana de obra que hay abierta en la pared frontal.

Corta a:

Secuencia 22

Escena 5

Localización. Parte trasera de la casa. Exterior. Día.

Duración: 00:59:09–00:59:33



Plano 322



Plano 322a

Un plano general corto de la parte trasera de la casa. Se trata de una cubierta plana provista de una tapia baja de piedra a la que se accede desde el patio por unos escalones.

La cámara se ha situado en la terraza, frente a la entrada de la cerca de piedra, y registra la llegada de ANA, corriendo, por el centro del balaustre. La pequeña aparece en profundidad, bajo la fronda de árboles que se sucede en el patio.



Plano 322b



Plano 322c

ANA:

— ¡Milagros!

ANA sube los escalones y se queda parada en mitad de la valla. Nadie parece escucharla. Sólo se oye el rumor de los pajarillos.



Plano 322d

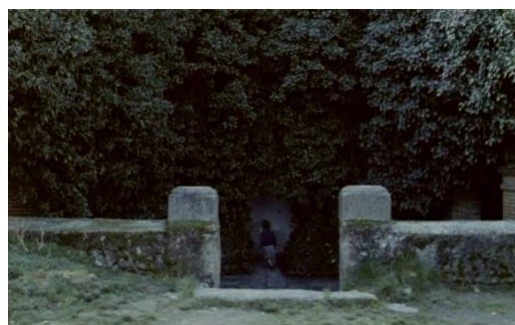


Plano 322e

La niña busca con la mirada a alguien a quien explicar lo que le pasa a su hermana ISABEL. Se va dando la vuelta en dirección a los árboles, escrutando lentamente en lo alto y en dirección a las ventanas de la casa —en fuera de campo— hasta que se queda dando la espalda al punto de vista.



Plano 322f



Plano 322g

Ante la falta de respuesta, ANA decide regresar a la casa. Se marcha volviendo sobre sus pasos a toda prisa.

Corta a:

Secuencia 22

Escena 6

Localización. Corredor del primer piso. Interior. Día.

Duración: 00:59:33–01:00:10



Plano 323



Plano 323a

Un plano general corto del corredor de acceso al patio. La toma se ha realizado en ángulo oblicuo desde la barandilla de madera de la escalera que comunica con el zaguán y en dirección a la cristalera abierta. El punto de vista recoge la entrada al distribuidor y parte de la pared lateral derecha, donde hay un gran clavo junto a la puerta cerrada.

Sujetando el pomo de la puerta, la niña entra en la pieza lentamente. A su espalda, la luz natural procedente del patio que se proyecta sobre el suelo de madera.



Plano 323b



Plano 323c

La pequeña avanza hacia la posición de cámara, que inicia un movimiento panorámico de izquierda a derecha para seguir su trayectoria por el

corredor. ANA pasa por delante de un arca de madera oscura que hay apoyada en el tabique lateral y sobre la que cuelga un mural decorativo de gran formato.



Plano 323d



Plano 323e

El movimiento de giro continúa dando cuenta del itinerario de la niña — que rebasa de perfil otro gran clavo incrustado en la pared— hasta completar 90 grados. ANA se dirige hacia otra puerta entreabierta que abre dando la espalda a la cámara.



Plano 324



Plano 324a

Por corte, un plano medio frontal de la pequeña realizado desde el interior de una nueva pieza de paso a otras habitaciones de la casa.

ANA mira hacia su derecha con la cabeza baja, como si tuviera la sospecha de que hubiera alguien detrás de la puerta que todavía mantiene sujeta con la mano.

La niña entra despacio en el distribuidor. La cámara acompaña su tránsito, de perfil y silencioso, sólo turbado por el discurrir sonoro de sus pequeños pasos, a veces mecánicos y temerosos, otras decididos.



Plano 324b



Plano 324c

ANA llega de nuevo a la puerta de su dormitorio. Pega el oído en la madera para escuchar a través. Así permanece (durante 8 segundos) antes de atreverse a abrir. Finalmente, la pequeña gira el pomo blanco del agarrador para entrar en el cuarto.

Corta a:

Secuencia 22

Escena 7

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día.

Duración: 01:00:10–01:01:31



Plano 325



Plano 325a

(RUIDO DEL CHIRRIDO DE LA PUERTA)

Un plano frontal corto de la puerta de la habitación de las niñas, tomado desde el interior del cuarto. El dormitorio está en penumbra.

La niña se asoma y termina abriendo la puerta completamente. Mira a su izquierda para ver si su hermana sigue tendida en la tarima.



Plano 326



Plano 326a

Por corte, un plano entero de ANA tomado desde la pieza central del cuarto. El haz de luz procedente del balcón entra por el borde derecho del encuadre proyectándose sobre la madera del suelo. Ahora el ventanal se halla abierto de par en par y, por momentos, se entorna mecido por una corriente de aire. El vaivén luminoso se deja ver en los tonos azulados y amarillentos que va describiendo en las tablas de la tarima al filtrarse por las vidrieras color miel.

ISABEL ha desaparecido de la escena.

En la esquina inferior derecha del encuadre, los restos de tierra y de la maceta rota, pero ni rastro de la hermana mayor.



Plano 326b



Plano 326c

La niña se acerca con cuidado hasta los trozos de tiesto y se sienta junto a ellos en dirección al balcón, dando su perfil a la cámara. Toma una hoja de geranio esparcida.

El color azul de su chaqueta y el blanco de sus medias se avivan con la entrada de la luz natural por los batientes abiertos del balcón.



Plano 326d



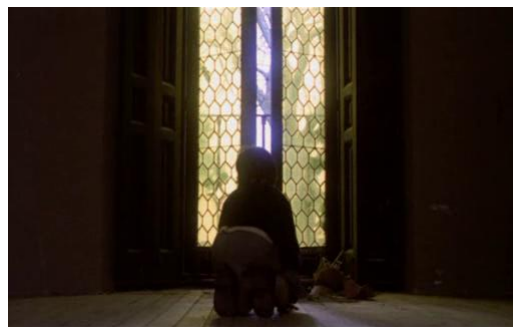
Plano 326e

ANA se queda mirando con detenimiento el pequeño tallo que tiene en sus manos. Lo posa en el suelo con mucho cuidado.

Ahora las ventanas se vuelven a entornar por esa brisa que viene del exterior y las ropas de la pequeña adquieren un tono pardusco.



Plano 326f



Plano 327

ANA mira hacia la luz que vuelve a iluminarla desde el ventanal. Hace ademán de levantarse y, por corte, la observamos ahora de espaldas a la posición de cámara. Se pone de rodillas para levantarse.



Plano 327a



Plano 327b

ANA se dirige al balcón para cerrarlo.

Una figura oscura ataviada con chaqueta de pana de hombre entra en campo por el borde derecho del encuadre.



Plano 328



Plano 328a

Corta a un primer plano de la pequeña, de perfil, junto al cristal de celosía abierto. La claridad del exterior baña de resplandor el rostro de la niña

hasta que cierra la ventana dejando paso al color miel que se filtra por la vidriera.

ANA inclina ligeramente su cabecita, tal vez alertada ya de la presencia de alguien en la alcoba.



Plano 328b



Plano 328c

La niña siente que alguien, a sus espaldas, se acerca lentamente; pero ella no se mueve, sólo intenta buscar con sus ojos la sensación que percibe detrás de sí.



Plano 328d



Plano 329

Dos enormes manos cubiertas con los guantes de trabajo del APICULTOR aparecen de detrás de la puerta y rodean el rostro de ANA.

La niña grita al sentirse ahogada por las garras y se deshace de ellas moviéndose a todos lados con fuerza.

Por corte, un primer plano de la pequeña dándose de bruces con la puerta de madera.



Plano 329a



Plano 330

Corta a un primer plano de ANA, con el semblante contrariado por la rabia, mirando a su agresor.



Plano 330a



Plano 331

Corta a un plano medio largo de ISABEL, junto a las vidrieras del balcón, vestida con la chaqueta del APICULTOR y quitándose los guantes.

Un contraplano de ANA, a punto de saltársele las lágrimas.



Plano 332



Plano 332a

Corta de nuevo a ISABEL, que ríe nerviosamente mirando a su hermana pequeña y sin saber muy bien qué hacer ni qué decir.

Funde a negro.

ANÁLISIS

El movimiento panorámico que abre la secuencia —en el estudio del APICULTOR— desplazándose por el cuadro de San Jerónimo, aísla las figuras de la representación pictórica, primero en sentido descendente y después en trayectoria horizontal.

Al descomponer el cuadro, el santo aparece como un anciano esquelético de poblada barba blanca y mirada perdida que, escoltado por un león de ojos de piedra, escribe con pluma de ave un manuscrito de caracteres ilegibles junto a una calavera. Estas imágenes transcurren en la conciencia del espectador que las observa, «con la secreta mirada, deudora de una identidad y de un tiempo poético también secretos, que hay detrás de los ojos de cada ser humano» (Fernández-Santos, 2007, pág. 603).

Al encuentro con los fantasmas

ANA teclea en la máquina de escribir de su padre, bajo el cuadro de San Jerónimo presidiendo el despacho. Ante el ruido de un objeto que cae al suelo no lejos del estudio, la niña deja lo que está haciendo para iniciar un itinerario por el laberinto de puertas y pasillos de la casa. En su memoria figura el descubrimiento del monstruo que ha hecho en la pantalla del cine de Hoyuelos, y, sugestionada por la ficción, piensa que *Frankenstein* puede aparecer en cualquier momento.

El camino cauteloso de ANA por las encrucijadas que le va proponiendo el trazado de distribuidores y pasillos de la casa se encuentra impulsado por su imaginación y por la propia naturaleza de la fabulación del cineasta: una suerte de vericuetos y espejismos de su memoria.

En la ceremonia de entrega del Premio Cervantes de 2008, el escritor Juan Marsé se refería al proceso de creación literario aludiendo al famoso esqueleto de leopardo sobre las nieves del Kilimanjaro⁸² como imagen germinal

⁸² En alusión a la cita del escritor estadounidense Ernest Hemingway en el cuento «The snows of Kilimanjaro», cuya edición original en inglés apareció en 1938 con el título «The Fifth Column

evocadora de su imaginación en su andadura como aprendiz de escritor: «Sería algo parecido al recorrido del Minotauro en su laberinto. Nadie sabe si el monstruo podrá salir, si recuerda el trazado de su propia obra, los oscuros motivos que le indujeron a su construcción, y los meandros y detalles de su intrínquilis. Nadie sabe si, en realidad, es prisionero de su obra. Sabemos, eso sí, que Teseo ha sido lo bastante ingenioso para tender un hilo que le permite rehacer el camino y salir. Pues bien, ese hilo, ese ingenioso ardid, no sería otra cosa que el relato literario, la forma inteligible que desvela la personal arquitectura monstruosa, al fondo de la cual se esconde el terrible constructor, con sus sueños y obsesiones, su verdad y sus quimeras. El escritor, en fin. Él es, a la vez, los despojos del remoto leopardo y el urdidor del trazado inextricable que lo encierra herméticamente en su propia obra» (Ministerio de Cultura de España, 2009).

Víctor Erice escribe en 2006 un ensayo titulado «Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a La Morte Rouge»⁸³, donde relata algunos pormenores de su primera experiencia cinematográfica con la intención de desvelar «lo que puede haber detrás de esos agujeros que la acción del tiempo va abriendo tanto en la memoria personal como en las actas de la Historia». El cineasta

and the First Forty-Nine Stories» e incluía 50 relatos. En 1944, la editorial londinense Jonathan Cape Ltd. lo reeditó como «The First Forty-Nine Stories».

Al parecer, el autor se inspiró en el leopardo congelado que encontró el pastor protestante Richard Reuch al borde del volcán Kibo, en el macizo del Kilimanjaro, en una expedición realizada en 1926. La cita de Hemingway, que aparece en la primera página del relato, dice así: «El Kilimanjaro es una montaña cubierta de nieve, de 19.710 pies de altura, y dicen que es la más alta de África. Su nombre es, en masai, 'Ngàje Ngài', 'la Casa de Dios'. Cerca de la cima se encuentra el esqueleto seco y helado de un leopardo y nadie ha podido explicarse nunca qué estaba buscando el leopardo por aquellas alturas» (Hemingway, 1997, pág. 7).

⁸³ *La Morte Rouge*, el pueblo rodeado de pantanos, en el Canadá francés, y lugar cinematográfico que Víctor Erice nunca ha podido encontrar en los mapas, «seguramente porque sólo existió en la imaginación de los guionistas de *La garra escarlata*» (Erice; 2006, pág. 87) da nombre a su medimetroraje presentado en 2006 en la exposición titulada «Erice-Kiarostami. Correspondencias».

establece un diálogo entre dos voces: «la del narrador, que se ciñe a las imágenes o las sobrevuela, según los momentos, fluctuando entre la primera y tercera persona». Se trata, según explica, de «un inevitable vaivén que da cuenta de la inconsistencia del sujeto. Porque ¿quién es el que recuerda?» (Erice, 2006, pág. 86).

*La garra escarlata*⁸⁴ es la primera película que Erice recuerda haber visto. Data de su primera visita con su hermana mayor al Casino Gran Kursaal (San Sebastián) —un teatro que hacía las veces de cine—, el 24 de enero de 1946. Era una película de miedo, anunciada en la sección de espectáculos de los periódicos locales como tolerada para menores (*Ibidem*, pág. 88 y siguientes). Aquí encontramos ese camino de vuelta al que se refería Juan Marsé como hilo de Teseo que permite al cineasta volver al escenario donde comenzó su relación con el cine. La memoria de Erice se encarna en el personaje de ANA en *El espíritu de la colmena*, una niña que acude al cine a ver una proyección de terror en un lugar de la meseta castellana hacia 1940.

ANA llega finalmente a su cuarto donde encuentra a su hermana tendida en el suelo haciéndose la muerta. En sus comprobaciones con el cuerpo de ISABEL, y mientras espera que finalmente se ponga en pie, la niña revive las fantasías que relata Víctor Erice en la voz de ese niño asustado por las imágenes vistas en el Gran Kursaal.

«Noche tras noche, la puerta de su cuarto permanecía abierta a la oscuridad del pasillo que relacionaba todos los rincones de la casa. Desde la cama, sin poder dormir, observaba la luz artificial que penetraba por el balcón. Era una luz pálida, tamizada por los visillos, que se concentraba en la superficie encalada y rectangular del techo —una especie de imaginaria pantalla cinematográfica— para desde allí dispersarse por el resto de la habitación. De vez en cuando, al paso por la calle de un vehículo —un coche, un tranvía—, los cristales temblaban; unas sombras fugaces, alargadas, desplegándose en forma de abanico, recorrían la pantalla del techo, mientras

⁸⁴ Dirigida por Roy William Neill en 1944 y donde Sherlock Holmes y el doctor Watson descubren al asesino de *La Morte Rouge*.

que del espejo del ropero brotaban inusitados destellos. Luego, todo volvía a la quietud ambigua de siempre, poblada de pequeños ruidos intermitentes cuya naturaleza era imposible precisar, y que presidía el lento fluir del tiempo» (Erice, 2006, pág. 93).

ANA intenta convencer a su hermana de que se levante del suelo. «Isabel, anda, levántate. No seas boba», le dice, para después afirmar «Ya no está. Se ha ido», como si supiese de antemano que los monstruos no reparan en los muertos. Una convicción que parece extraída de los pensamientos infantiles del niño que presencié en el cine cómo Potts⁸⁵, el cartero asesino de *La garra escarlata*, sembraba el pánico entre los habitantes de *La Morte Rouge* degollando a sus víctimas con una especie de garra metálica.

«Creía sentirle acercarse paso a paso desde el fondo del pasillo, en la oscuridad; entonces, muy quieto, en silencio —nunca llamó a sus padres— cerraba los ojos. Hacerse el muerto era la única manera de que la muerte no reparara en él, como si se tratara de una víctima ya cobrada y así pasara de largo, en busca de otros cuerpos dormidos» (*Ibídem*).

⁸⁵ Personaje interpretado por Alistair Ramson dando vida a un actor resentido que se hacía pasar por cartero para acercarse a sus víctimas sin ser reconocido.

Secuencia 23

(01:01:31–01:03:17)

Escena 1

Localización. Huerta. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:01:31–01:01:36



Plano 333



Plano 333a

(CHISPORROTEO DEL FUEGO)

La llama de una hoguera va surgiendo poco a poco de negro despidiendo destellos de color rojizo, en un plano de detalle.

La flama va adquiriendo tonalidades amarillentas crepitando entre la yesca, hojas y tallos que se queman sobre la hierba.

Una rama verdosa se quiebra en el centro del fuego.

Corta a:

Secuencia 23

Escena 2

Localización. Terrado. Parte posterior de la casa. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:01:36–01:02:03



Plano 334



Plano 334a

(RISAS Y GRITOS DE NIÑAS QUE JUEGAN)

JOSÉ:

— *¡Tened cuidado, os vais a quemar!*

NIÑAS:

— *Isabel, ten cuidado, te quemas. ¡Raquel!*

Un plano general, en ligero picado de la huerta de la casa del APICULTOR, muestra a un grupo de niñas jugando alrededor de la hoguera. JOSÉ está removiendo el montón de rastrojos con una horca de madera. «Se diría una noche de San Juan improvisada»⁸⁶.

La toma se ha realizado desde el terrado de la parte posterior de la casa, una azotea que sobresale de la fachada formando un ángulo recto, rodeada por un murete de piedra rematado con pilares rectangulares dentados. En profundidad, se divisan edificaciones bajas y casetas rodeando la huerta.

⁸⁶ Según aclaración del guión, pág. 106.

ANA entra en campo por la derecha del encuadre. La pequeña camina sobre las grandes baldosas azules del suelo del terrado, pegada a la cerca de piedra.



Plano 334b



Plano 335

ANA se asoma por uno de los huecos de la pequeña tapia contemplando la escena. JOSÉ cruza ante sus ojos con la horca sobre el hombro. La llama crece con fuerza y su chisporroteo llega nítido hasta la terraza.

Corta a un plano medio de la niña asomada entre las dos piedras. Su cabecita sobresale entre los pilares cubiertos a rodales por musgo pardo.



Plano 335a



Plano 336

(En *off*) (RISAS Y GRITOS DE NIÑAS)

ANA examina desde la distancia al grupo de niñas.

Por corte, un plano subjetivo de las niñas dando vueltas a la hoguera para mostrar lo que está viendo ANA. Son compañeras de la escuela que juegan con su hermana ISABEL arrojando al fuego ramas, tierra, lo que encuentran en el suelo.

Comienza a escucharse un continuo de música electrónica⁸⁷ ejecutado con piano, exterior a la diégesis, que acompaña el trajín en círculo de las chiquillas rodeando la fogata.



Plano 336a



Plano 337

Corta de nuevo a ANA que sigue observando desde su atalaya.



Plano 337a



Plano 338

La niña sale del terrado para bajar a la huerta. Se gira y anda cabizbajando la espalda al punto de vista.

La música electrónica permanece como fondo sonoro.

Corta a un plano de detalle de la hoguera. La toma se ha realizado en ligero contrapicado recogiendo las idas y venidas de las niñas que ahora se preparan para saltar por encima de las llamas.

En profundidad, las casas bajas que circundan el terreno de la huerta se recortan sobre el cielo del atardecer.

⁸⁷ El mismo que surgía sobre el último plano de la escena 2 de la secuencia 19 y se mantenía hasta el fin de la escena 3.



Plano 338a



Plano 338b

La flama de la fogata se refleja sobre las ropas de las niñas, que, sin parar de correr —y una detrás de otra—, brincan sobre las lenguas de fuego dando grandes zancadas. Así una y otra vez.

Corta a:

Secuencia 23

Escena 3

Localización. Huerta. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:02:03–01:02:32



Plano 339



Plano 339a

(En off) (VOCES DE NIÑAS Y CREPITAR DEL FUEGO)

Un plano general corto del corredor de piedra que da a la huerta. Debajo, los cajones de madera de las colmenas colocados en hilera delante de una sarmentera. La cámara se ha situado frente a las abejas, en una posición escorzada hacia la derecha apuntando hacia el murete del terrado.

ANA entra en campo, de perfil, por la parte izquierda del encuadre mirando hacia su derecha y observando a las niñas que siguen saltando sobre las lenguas de fuego. Sus sombras se reflejan alargadas sobre los cajones blancos de las colmenas, en los sarmientos y en los muros de la casa.



Plano 339b



Plano 340

La niña se sienta encima de una de las colmenas en desuso y observa.

Corta a un plano general de la fogata en ligero contrapicado para mostrar lo que está mirando ANA. Una de las niñas salta sobre el fuego levantando los brazos como para ganar altura.



Plano 340a



Plano 341

ISABEL, imitando a sus compañeras, toma carrerilla y salta por encima de las llamas.

Por corte, un plano medio de ANA que observa todo sin participar y dirigiendo la mirada hacia su izquierda. Los destellos intermitentes de la flama y las sombras de las niñas SE reflejan en su rostro. La sombra de su cabecita está proyectada en el cajón blanco de la colmena que tiene detrás.



Plano 342



Plano 343

Otra vez, un contraplano de la hoguera en contrapicado.

La cámara recoge parte de la flama desde un ángulo más bajo y a contraluz y muestra a ISABEL saltando por encima, por la parte derecha del encuadre. A la izquierda, el grupo de niñas colocadas en medio círculo atiende el salto de la hermana mayor y espera su turno.

Los árboles siluetean ahora alargados sobre el cielo —a punto ya de la llegada de la noche— y ocupan la parte superior del encuadre en una representación de la mirada de ANA que se hace extraña y se percibe deformada.

El continuo electrónico de piano sigue percutiendo notas con acentos repentinos de cuerda que anuncian una tensión latente.



Plano 344



Plano 345

Corta a un plano medio de ANA iluminada por la luz que despiden las llamas. Su cara desvela un distanciamiento del juego de las niñas.

Un nuevo corte nos sitúa otra vez en la hoguera por donde ISABEL vuelve a pasar; esta vez más cerca de las llamas. Tomado en contrapicado, la flama ocupa la parte central del plano desde el borde inferior hasta el límite superior del encuadre.

Otro contraplano de ANA en la misma actitud.



Plano 346



Plano 346a

Por corte, una toma frontal de la fogata, con la llama en el centro del encuadre, hacia la que se aproxima corriendo ISABEL. El color amarillo de la

flama y sus destellos rojizos están saturados, en contraste con los tonos pardos de las ramas de la hilera de árboles que se suceden altos sobre el perfil del cielo.

La niña avanza hacia las llamas, y la cámara filma, al ralentí y a contraluz, el salto de ISABEL por encima del fuego. La imagen se congela.

El continuo electrónico finaliza abruptamente.

Corta a:

Secuencia 23

Escena 4

Localización. Calle del pueblo. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:02:32–01:02:43



Plano 347



Plano 347a

Un plano general corto de una calle del pueblo a la caída de la noche. La toma se ha realizado frente a la vía —entre edificaciones y solares—, terminada en curva, que discurre por detrás de dos casas bajas que se suceden en la parte izquierda del encuadre. La cámara, escorzada hacia la derecha, registra el recodo del camino.

En profundidad, TERESA aparece montada en su bicicleta en mitad de la calle doblando por la revuelta alumbrada por una farola. La mujer del APICULTOR, que se aproxima pedaleando en dirección al punto de vista, con la luz de la bici encendida, hace sonar el timbre al ver a una lugareña vestida de oscuro atravesando la calzada. La aldeana, que transporta un cubo y parece ir con prisa, se aparta hacia el arcén izquierdo y prosigue su camino.



Plano 347b



Plano 347c

Dos mujeres —ataviadas también con ropa oscura y tocadas con sendos pañuelos negros— que caminan por la orilla izquierda se cruzan con TERESA sin saludarse. Una tercera lugareña pasa después frente a la mujer del APICULTOR de la misma manera, sin intercambiar palabra o gesto.

El ruido de la rueda sobre el pavimento y el chasquido del engranaje de la bicicleta en el plato se oyen con nitidez cuando TERESA rebasa la portada de una casa, donde dos hombres con boina oscura fuman apostados junto a la fachada. En lo alto del tejado, el poste del tendido eléctrico se yergue con sus gruesos cables atravesando el cielo. Debajo, una escueta farola alumbra la calle.

La cámara permanece estática.

TERESA sale por el extremo izquierdo del encuadre tocando el timbre y sin dar pedales.

Corta a:

Secuencia 23

Escena 5

Localización. Huerta. Fogata. Exterior. Noche.

Duración: 01:02:43–01:03:17



Plano 348



Plano 348a

(En off) MILAGROS:

— Ana...

— ¿Qué haces aquí, criatura?

Un plano general corto de la huerta con la hoguera ya en ascuas. La cámara se ha situado frente a los rescoldos de la fogata que iluminan el rostro de ANA en la oscuridad de la noche. La niña está sentada en el suelo lanzando palos hacia la llama, donde arde todavía alguna rama que va pereciendo paulatinamente. Detrás, los cajones de colmenas en hilera.

MILAGROS entra en campo por la parte izquierda del encuadre y se inclina sobre la pequeña hasta arrodillarse para estar más cerca de ella.



Plano 348b



Plano 348c

MILAGROS:

— *Anda, vente conmigo. Vamos a casa. Tu padre ha vuelto. Anda, ven, vamos.*

La mujer, muy cariñosa y persuasiva, ayuda a ANA a levantarse del suelo.



Plano 348d



Plano 348e

La niña se levanta y sigue a MILAGROS. Las dos, de la mano, salen de campo por la parte izquierda del encuadre.

La llama se va perdiendo en la oscuridad.

Funde a negro.

ANÁLISIS

El distanciamiento de ANA respecto de ISABEL y de las compañeras de escuela que juegan alrededor de la hoguera pone de relieve la soledad de la pequeña. Excluida de esos momentos de diversión, ANA observa desde lejos a las demás niñas. Su actitud reflexiva indica que lo que ella busca se encuentra en otra dirección. ANA es ya una espectadora que está fuera del juego de las representaciones de su hermana; así, su figura y las del resto de compañeras de escuela se proyectan como sombras que saltan sobre las llamas.

Carmen Arocena identifica el distanciamiento psíquico y físico de ANA como prueba de la separación de su hermana. «La imagen de ISABEL se ralentiza anclándose definitivamente en el mundo de la representación», (Arocena, 1996, pág. 163), insólito recurso estilístico que se justifica «por tratarse de un plano que sólo se puede entender como una visión subjetiva de Ana, que, de este modo, en justa venganza, mata simbólicamente a su hermana quemándola en la hoguera» (Pena 2004, pág. 98).

El cine como revelación

La ruptura de ANA, que da comienzo a su aventura personal se produce gracias a la revelación que tiene durante su experiencia cinematográfica: las imágenes de la muerte —omitidas en la película de James Whale— y que contempla en el cine de Hoyuelos. El cine se convierte así en una forma de revelación en el aprendizaje de la niña. El cineasta traslada al personaje de ANA su experiencia vital y su idea poética del cine como forma de conocimiento.

«En la experiencia del personaje de Ana laten las preguntas esenciales, las propias del descubrimiento de la vida, las de la primera inscripción en la conciencia: ¿por qué se vive?, ¿por qué se muere? Esa inscripción provoca con frecuencia una herida a partir de la cual se empieza a crecer. Se trata de una experiencia fundadora que es, a la vez, el factor primordial de una revelación. Y todo ello sucede en *El espíritu de la colmena* a raíz de la

contemplación de las imágenes de una película. Así que no es extraño que participe de la idea del cine como revelación» (Erice, 2005, pág. 454).

La aparición de TERESA de regreso al pueblo en su bicicleta, ya de noche, reitera la soledad de ANA. La presencia de la mujer del APICULTOR añade un tiempo muerto en la secuencia y abre una suspensión temporal en el desarrollo narrativo de las escenas que se desarrollan en torno a la hoguera.

TERESA transita por una calle sin intercambiar palabra alguna redundando en el silencio de los caminos que cruzan el pueblo. Tras su salida de campo, el relato continúa con la intervención de MILAGROS, quien acude en busca de la niña. ANA, ensimismada frente a los rescoldos de la hoguera. La criada la levanta del suelo y le anuncia que su padre ya está en casa.

2.9. Unidad dramática 8: Ana elige su camino

Secuencia 24: Ana busca una respuesta en la luna

Secuencia 25: El fugitivo **(Día 6)**

Secuencia 26: Ana guarda su secreto y no contesta a Isabel

Secuencia 24

(01:03:17–01:04:58)

Escena 1

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Noche.

Duración: 01:03:17–01:04:11



Plano 349



Plano 349a

Las manos de ANA van surgiendo poco a poco del negro en un plano de detalle. La niña está atándose los cordones de la bota derecha, sentada en el borde de la cama.

La cámara recoge desde una posición frontal el primer nudo que la pequeña ciñe apretando las cuerdas y separándolas después para que quede sujeto. A continuación, va colocando, con detenimiento, los cabos para hacer la lazada. Su actitud parsimoniosa parece seguir el orden y forma de una ceremonia aprendida en la que demuestra tener todavía poca habilidad.

La luz de la luna penetra por la ventana iluminando la habitación de las niñas. Su resplandor azulado se refleja en el camisón blanco de ANA y en el fondo de la colcha estampada.

Un continuo de música electrónica, exterior a la diégesis, ejecutado con un órgano, acompaña la meticulosa tarea de la pequeña en la penumbra nocturna de su dormitorio. Sobre la sucesión de sonidos del instrumento se van superponiendo percusiones espaciadas de piano que describen, con un rumor fantástico, la presencia del silencio callado de la noche.



Plano 350



Plano 351

Corta a un plano frontal de la niña, que concluye la lazada con determinación, sentada encima de la colcha. La toma se ha realizado en ligero picado y en ángulo oblicuo para registrar su postura, con la pierna izquierda flexionada hasta el pecho, y el pie apoyado sobre la cama, ajustándose los cordones de la bota. ANA dirige la mirada hacia su derecha.

Corta a un plano medio de ISABEL, tapada hasta el cuello, que duerme profundamente. El color blanco de las sábanas refleja los tonos azulados de la luz de la luna.



Plano 352



Plano 352a

Un nuevo corte nos sitúa frente a ANA, que se emplea ahora con la bota del pie izquierdo. Nuevamente, repite con cuidado y atención su rutina para que el nudo quede bien asegurado. Sobre la colcha asoma la capa oscura de la niña, en la esquina inferior derecha del encuadre.

Detrás de ANA, la pared lateral de la habitación con la cómoda sobre la que descansan los juguetes de las hermanas iluminados por la luz nocturna. El resplandor aviva la coloración clara de los frontales de marquetería de los cajones del mueble.



Plano 353



Plano 353a

Por corte, un plano frontal del dormitorio. ANA termina de atarse los cordones y se desliza con cuidado por la colcha para bajar de la cama sin despertar a su hermana.

La luz azulada se proyecta en el fondo blanco de la ropa de la cama propagándose hasta la parte central de la pared, bajo el cuadro del ángel de la guarda que hay colocado sobre la mesilla de noche, que se percibe ahora como un cuadrado negro en medio de los cabeceros gemelos de madera, también en zona oscura.



Plano 353b



Plano 353c

La niña recoge su capa sin hacer ruido y mira hacia ISABEL cerciorándose de que sigue dormida. Con pasos lentos y cuidadosos sale del pequeño pasillo entre las dos camas y bordea la de su hermana en dirección a la puerta. ANA se mueve en actitud sigilosa para que sus pisadas no suenen sobre la tarima de madera.

El continuo electrónico de órgano permanece como fondo sonoro. Sobre el contrapunto musical se van acrecentando las percusiones del piano, cada vez más martilladas.



Plano 353d



Plano 353e

ANA abre la puerta del dormitorio. Sobre la pared del pasillo, iluminada por la luz azulada de la luna, se proyecta la sombra de la celosía de celdillas hexagonales procedentes de la ventana del corredor.

La niña cierra por fuera. El chirrido agudo de la puerta se agrega al continuo musical como contrapunto sonoro.

Corta a:

Secuencia 24

Escena 2

Localización. Corredor. Exterior. Noche.

Duración: 01:04:11–01:04:58



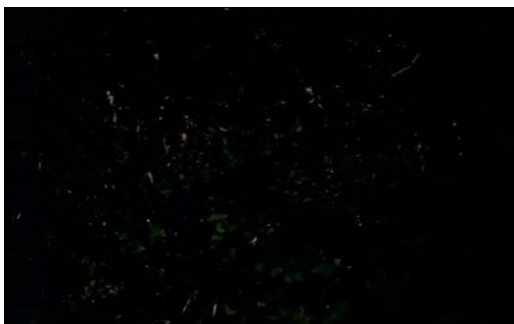
Plano 354



Plano 354a

Un plano medio de ANA, con la capa puesta, caminando lentamente por el corredor que da al patio de la casa. Iluminada por el claro de luna, la yedra que trepa por las paredes describe sombras colgantes que la niña va atravesando a su paso, en dirección al punto de vista. La cámara va realizando un desplazamiento de profundidad hacia atrás para recoger la aproximación del personaje.

La pequeña dirige su mirada hacia arriba.



Plano 355



Plano 356

Por corte, un plano subjetivo de la fronda que trepa por los pilares de piedra que sostienen los techos. La cámara realiza un movimiento lateral acompañando, en paralelo, el paso de la pequeña.

El viento hace oscilar las hojas.



Plano 356a



Plano 357

Un contraplano de ANA, que sigue andando despacio, con la sospecha de que alguien pudiera aparecer. La niña dirige ahora sus ojos hacia el suelo.

Corta a un plano general corto subjetivo de una escalinata de piedra iluminada parcialmente por la luz nocturna. A continuación, la pequeña surge de espaldas por el borde inferior del plano en dirección a los escalones que se suceden en profundidad de campo.

El sonido del órgano va incrementando la sensación de una amenaza difusa en el misterio de la noche.



Plano 358



Plano 359

Por corte, un primer plano de ANA, que levanta los ojos hacia el cielo. Su rostro aparece inscrito en el fondo oscuro de la noche.

En profundidad, y a la izquierda del punto de vista, la sola presencia del cerco blanquecino de luz difusa alrededor del disco de la luna, testigo mudo en el paisaje crepuscular.

Corta a un plano general subjetivo del cielo, donde una nube esconde la luna por un instante ⁸⁸. En el borde derecho del encuadre, las ramas altas de los árboles se mueven al compás de una ligera brisa.



Plano 360



Plano 360a

Corta de nuevo a ANA, que, insistiendo con la mirada hacia la rutilante luna, cierra lentamente los ojos y permanece recogida en esa actitud.



Encadenado

La imagen se va desvaneciendo gradualmente, mediante un fundido encadenado, en las vías del ferrocarril —un *travelling* frontal tomado desde el tren en marcha—, que se pierden en profundidad de campo. El ruido pertinaz de la locomotora sobre los raíles se va añadiendo al continuo musical de órgano y a las percusiones de piano que se mantienen de fondo sonoro.

⁸⁸ El contraplano de la luna podría proceder de los descartes de *Habla mudita* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1973), según anota Jaime Pena en su estudio crítico (Pena, 2004, pág. 38).

ANÁLISIS

ANA se prepara para ir al encuentro de *Frankenstein*. En camisón, ata sus botas con esmero y sale de la alcoba con su capa para abrigarse del frío nocturno. Se va sola, sin decirle nada a su hermana ISABEL, que está dormida. La habitación —lugar luminoso de risas y juegos de las dos en los momentos inaugurales del día y espacio secreto de sus confidencias por la noche— se convierte ahora, en la penumbra del claro de luna, en un escenario desolado y melancólico propicio al desarrollo del drama romántico de la protagonista. Rotos ya los lazos con su entorno social más próximo —las compañeras de la escuela y su hermana mayor—, ANA comienza su aventura solitaria en pos de una experiencia de vida, que en este momento se encarna en el espíritu que ha descubierto en el cine: en volver a ver a *Frankenstein*.

ANA duda de la realidad que le proponen los adultos y se rebela contra ella guiada por su instinto. La pasión y la fantasía están por encima de los argumentos esgrimidos por familia y escuela. Lejos de percibirse como una travesura, su determinación para ir al encuentro del monstruo en la noche oscura responde a un impulso de índole romántica.

La niña sale al corredor del jardín cubierta con su capa e iluminada por el claro de luna, de reflejos rutilantes, como si fuera la protagonista de una leyenda medieval que encontrara en la naturaleza al confidente de su aventura personal. Surcando el pasillo cubierto de sombras, proyectadas por la yedra que trepa los pilares de piedra, ANA llega a un espacio abierto y crepuscular. Al fondo, la escalinata de piedra a la que accede templadamente, de espaldas al punto de vista, acompañada por el sonido del órgano de la banda sonora que va incrementando la sensación de una amenaza difusa en la misteriosa noche. Se trata de naturalezas y motivos paisajísticos sobradamente conocidos del repertorio romántico. «La diferenciación neta entre unos primeros planos penumbrados, donde aparece una figura de espaldas con la que el espectador se identifica de forma automática, y los planos del fondo que tienen una consistencia menos corpórea, puede observarse con frecuencia en las

composiciones de Caspar David Friedrich (1774-1840). Un ejemplo muy conocido es *El caminante frente al mar de niebla* (1818), que emplea este esquema de forma palmaria» (Arnaldo Alcubilla, 2000, pág. 68).

Aunque el caminante de Caspar David Friedrich —uno de los más importantes paisajistas del arte romántico alemán— muestra la figura solitaria del viajero frente a la densa niebla, y la aventura de ANA transcurre bajo el claro de luna, en ambos casos la silueta oscura del personaje dando la espalda procura la dominancia del espacio exterior dentro de una poética escénica que sugiere en el espectador el misterio de lo que hay más allá y que asocia con lugares de temor.

Si la pintura romántica encontró en el paisaje la forma eficaz de concretar su impronta, las tendencias de la literatura romántica en el terreno espiritual se centraron en el predominio de la visión del sujeto considerado en oposición al mundo externo: «subjetivismo, pesimismo, duda, rebelión del individuo; supremacía de la pasión, el sentimiento, el instinto y la fantasía sobre la razón; satanismo, titanismo» (Del Río, 1982, págs. 158 y 159).

Un espíritu romántico

Por otro lado, señala Gérard Genette que el objeto de la poética «no es el texto considerado en su singularidad (más bien asunto de la crítica) sino el *architexto* o, si se prefiere, la architextualidad del texto (es casi lo mismo que suele llamarse ‘la literalidad de la literatura’), es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera— del que depende cada texto singular». En un sentido más amplio Genette indica que «este objeto es la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, que entonces definía, burdamente, como ‘todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos. La transtextualidad sobrepasa e incluye ahora la architextualidad» (Genette, 1989, pág. 9).

El cineasta Víctor Erice pone en relación a ANA con *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) mediante la proyección de la película en el cine de Hoyuelos. Entre ambas ficciones existe una relación de co-presencia, es decir, *El espíritu de la colmena* cita la película de Whale mediante la alusión,

estableciéndose una relación de transtextualidad que Genette denomina intertextualidad (Genette, 1989, pág. 10).

El filme *El doctor Frankenstein*, se enmarca, según Román Gubern, en el ciclo fantástico-terrorífico que «lanza en 1931 la *Universal*, pilotado por Tod Browning con Drácula (*Dracula*) y por el inglés James Whale con su *Frankenstein, el autor del monstruo* (*Frankenstein, the man who made a monster*), libre adaptación de la novelita gótica de Mary W. Shelley (1818) llevada ya a la pantalla en 1910. [...] Ya Mary Shelley había referido la hazaña biológica del doctor Frankenstein al viejo mito de Prometeo, que intenta robar el fuego sagrado (en este caso es el secreto de la vida) y recibe por ello un severo castigo divino. Esta constante ejemplarista había aparecido ya en otras ocasiones en que el cine había picoteado en este viejo mito, como en *El Golem* (el hombre de arcilla), en *Homúnculus* y en el robot-María de *Metrópolis*. Los desmanes de los monstruos y la hecatombe final que suele coronar estas películas, con el consabido castigo al sabio ambicioso y pecador, representan el reflejo de una postura hostil al progreso científico, que sólo en rarísimas ocasiones será superada» (Gubern, 1973, págs. 302 y 303).

Si bien el director británico «modificó el romanticismo del personaje (*Frankenstein*) dándole un aspecto más terrorífico» (Miguel Borrás, 2001, pág. 77), Víctor Erice lleva a cabo una transformación sustancial del filme de Whale inspirándose en una sola imagen: la que reproduce el encuentro del monstruo con una niña a orillas de un río. «Aquella imagen podría resumir en el fondo mi relación original con el mito. Antes de saber que *Frankenstein* era una criatura literaria, ¿cuál había sido mi primera relación con él? Había sido una relación teñida de atracción y de rechazo, establecida en el interior de una sala oscura, en un momento de la infancia. Es decir, el mismo tipo de relación que habrán tenido otras muchas personas. Luego, a medida que uno crece, lee libros, ve más películas, se convierte en espectador más o menos consciente, y esta experiencia primera queda trascendida, completada por la experiencia cultural» (Erice, 1976, pág. 141).

A tenor de estos argumentos, podemos concluir que Víctor Erice recupera el espíritu romántico del monstruo de *Frankenstein* a través de la

mirada de ANA, personaje que recrea sus visiones personales infantiles como espectador de cine, transponiendo la acción a un pasado histórico indefinido, a «un lugar de la meseta castellana hacia 1940».

Tengamos en cuenta lo que el espíritu romántico tenía de nuevo, auténtico y creador: «la honda vena subjetiva, el deslumbramiento intuitivo ante lo irreal y mágico, la identificación espiritual con un pasado histórico indefinido, el sentir íntimo de la soledad del artista para quien las realidades más hondas son la belleza, el vago encanto de la naturaleza, el amor y la muerte» (Del Río, 1982, pág. 235). Estas constantes planean como principios generadores sobre *El espíritu de la colmena*, más allá de los períodos históricos y clasificaciones estéticas.

A través de la puesta en escena y los recursos narrativos, Erice consigue diseñar un espacio cinematográfico situado fuera de la realidad en el que la ficción misma provoca la sugestión de las niñas protagonistas.

« ¿Cómo orientar la interpretación de unas niñas de seis y siete años de edad, que son las protagonistas absolutas de una película? Respecto a esta cuestión existen tantos métodos o procedimientos de actuación como directores. Pero, en fin, lo que yo hice en este caso fue crear, sobre todo, un ambiente. En la habitación donde las niñas pasaban la mayor parte del tiempo exigí al equipo de rodaje el respeto de una serie de pautas. En ese espacio reinaba siempre la luz artificial de los proyectores, ya que en todas las ventanas creamos cámaras oscuras para no tener que depender de las oscilaciones de la luz exterior. Yo propuse a los técnicos que, en ese lugar, todas las palabras que cruzáramos entre nosotros fueran dichas en el mismo tono que las niñas daban a sus diálogos, en un susurro, como si estuviéramos en la iglesia. A su vez, nuestros movimientos debían ser sigilosos, como si temiéramos molestar a alguien. Este ritual incluía también, como ya he apuntado antes, el efecto de la luz, muy determinante; es decir, en la calle ya podía ser de día que allí dentro era noche cerrada. En definitiva, que ese espacio parecía estar situado fuera de la realidad. Las niñas lo percibían de una manera inmediata. Ya podían estar brincando en el jardín que, en cuanto llegaba el momento de rodar, al entrar en el set percibían enseguida la

atmósfera que allí había, todas esas personas hechas y derechas que se movían con una cautela especial, que hablaban por señas o en voz muy baja, como si temieran despertar a alguien ¿A quién podía ser? Al fantasma, al monstruo, a *Frankenstein*. Y así, de inmediato, ellas también se transformaban, sugestionadas por la ficción con todas sus consecuencias, adoptando los mismos gestos, la misma cautela, el mismo terror que parecía desprenderse del comportamiento de los adultos. La consecuencia de esta *mise en scène* es que el monstruo siempre estaba acechando, merodeando el lugar, y podía aparecer en cualquier momento. Por eso mismo nunca tuve que pedir a Ana y a Isabel que entraran en situación. Además: ¿cómo se le puede pedir a una niña de seis años que ‘entre en situación’?» (Erice, 2005, pág. 462).

Secuencia 25

(01:04:58–01:06:00)

Escena 1

Localización. Vías de tren. Exterior. Amanecer.

Duración: 01:04:58–01:05:07



Plano 361



Plano 361a

(RUIDO CRECIENTE DE LA LOCOMOTORA)

El rostro de ANA se va desvaneciendo en mitad de las traviesas de las vías del tren, mientras el cerco blanquecino de la luna se pierde entre el balasto que cubre el terraplén, en la parte superior izquierda del encuadre.

El *travelling* frontal tomado desde el tren en marcha muestra las vías, en mitad del campo, deslizándose velozmente hacia el punto de vista en las primeras luces del amanecer.



Plano 361b



Plano 361c

(SILBIDO DEL TREN)

El ruido de la máquina de vapor va envolviendo con su densidad el continuo musical de órgano y piano procedente de la banda sonora que sigue presente, en tanto que el tren avanzando en profundidad empieza a pitar con un agudo y largo silbido.

Corta a:

Secuencia 25

Escena 2

Localización. Campo junto a vías de tren. Exterior. Amanecer.

Duración: 01:05:07–01:06:00



Plano 362



Plano 362a

Un plano general de la vía, en contrapicado, tomado desde el fondo del terraplén. La cabecera del convoy aparece humeando por la parte izquierda del encuadre cruzando en dirección a la derecha del punto de vista.



Plano 362b



Plano 363

Los vagones van desfilando frente a la posición de la cámara, que se mantiene fija, y ante la muda presencia de los pequeños arbustos sin hojas que crecen en la verde ladera.

La nube de humo va expandiendo su rastro blanquecino.

El pitido del silbato cesa y con él se va perdiendo el continuo musical de órgano. A continuación, una nota de piano, exterior a la diégesis, marca el

comienzo de un punteo de guitarra —que se une a la banda de sonido sobre el persistente ruido de la locomotora— desgranado acordes muy espaciados.

Por corte, un plano lateral y en ligero contrapicado de uno de los vagones realizado desde el tren en marcha. La toma muestra a un hombre que, de espaldas al punto de vista y mirando hacia el sentido de la marcha, se agarra con una mano al convoy y, con la otra, hace ademanes de prepararse para saltar.



Plano 363a



Plano 363b

La máquina continúa veloz su marcha, y el hombre, ataviado con un abrigo largo de color pardo y un morral cruzado por encima, se arroja por fin al vacío. Un ligero efecto de ralentí subraya la acción.



Plano 364



Plano 364a

Corta de nuevo a un plano general de la vía, en contrapicado, tomado desde el fondo del terraplén.

Ahora vemos caer al personaje de frente, en dirección a la posición de cámara, en tanto que un coche de pasajeros con balconcillo sigue su rumbo saliendo de campo por la parte derecha del encuadre.



Plano 364b



Plano 364c

La cámara inicia un desplazamiento de profundidad hacia atrás para encuadrar al hombre que cae dando vueltas. El movimiento sigue el declive del personaje rodando por el terraplén hasta que sale despedido por la derecha del encuadre.

La banda sonora se va poblando de percusiones, manipuladas acústicamente por un sintetizador, proyectando un inquietante contrapunto musical, de carácter espectral, sobre el aparatoso salto del tren en marcha.



Plano 365



Plano 365a

Un nuevo corte recoge la última costalada del fugitivo⁸⁹, que se duele de una herida en la pierna derecha, cerca del tobillo, visiblemente ensangrentada junto a su calcetín blanco. El hombre dirige la mirada en dirección a su espalda tratando de orientarse, mientras, en un gesto instintivo destinado a calmar su dolor, rodea con sus manos la parte maltrecha entre la rodilla y el pie.

⁸⁹ Siguiendo la denominación que figura en el guión, donde se anota que su vestimenta le proporciona «un vago aire militar», pág. 112.



Plano 366



Plano 366a

Corta a un plano subjetivo para mostrar lo que está viendo el personaje: un plano general de las vías del tren que se proyectan en perspectiva frontal, a las afueras del pueblo, por donde se aleja la humeante chimenea de la locomotora.

El viento mueve la humareda hacia los postes del tendido eléctrico que se suceden en la linde del terraplén, a la izquierda del punto de vista.

El fugitivo entra en campo por la derecha del encuadre cojeando ostensiblemente. Atraviesa la vía férrea y se detiene un momento en medio de los raíles, de espaldas a la cámara, mirando fijamente hacia la línea del horizonte para contemplar la partida del tren.

El contrapunto musical incrementa su intensidad con un exótico colofón de percusiones de platillos, y se da paso a unas notas de piano en alternancias rítmicas que, a modo de latidos, se mantienen como fondo sonoro.



Plano 366b



Plano 366c

El hombre, de aspecto frágil, desciende al otro lado de la vía. Sus pisadas sobre el balasto se escuchan nítidas entre el rumor del viento, alejada ya la pertinaz presencia sonora de la máquina de vapor.

La cámara realiza un movimiento panorámico de derecha a izquierda para seguir al fugitivo, que, de espaldas al punto de vista, se adentra en una plantación de maíz y se pierde en la espesura de altos tallos secos.



Plano 367



Plano 367a

Por corte, un plano general largo de la casa abandonada junto al pozo en mitad del campo. El fugitivo entra en campo por la derecha del encuadre y emprende un camino zigzagante entre los surcos de tierra.



Plano 367b



Plano 367c

El hombre se mueve atropelladamente dando pasos largos para llegar cuanto antes al cobertizo. De cuando en cuando, se inclina doliente sobre la pierna herida y mira en derredor acechando cualquier presencia en las inmediaciones del cantizal.

Pulsaciones espaciadas de arpa, procedentes de la banda de sonido, acompañan el desesperado itinerario del hombre entre los terrones del páramo.



Encadenado

Un fundido encadenado lento sobre el plano del fugitivo avanzando sirve para cerrar la secuencia y de nexa a la siguiente, que comienza en el dormitorio de las niñas.

La música cesa.

ANÁLISIS

ANA cierra los ojos y su rostro se va desvaneciendo en mitad de las traviesas de las vías del tren mediante un fundido encadenado, transición que permite el paso de la noche oscura que rodea a la niña al amanecer incierto de un fugitivo que salta del tren en marcha y que se dirige herido hacia la casa abandonada, el mismo lugar donde la pequeña ha invocado al espíritu. Imágenes que abren el discurso a un tiempo y espacio diferentes y omiten una parte del relato a través de la disolución del primer plano de ANA en el ruido de la locomotora. Se trata de una elipsis⁹⁰ temporal que tendrá continuidad en la siguiente secuencia y que, de momento, traslada la acción diegética a unas coordenadas espacio-temporales que están fuera del desarrollo narrativo de los hechos. Por asociación, intuimos que ANA cierra los ojos para viajar hacia su interior, momento que se disuelve como un fluido en la conciencia del espectador.

Mediante la sobreimpresión de los dos planos —el rostro de ANA y las vías del tren—, Erice construye una nueva metáfora que trasciende dos temporalidades: «son imágenes en profundidad y en relieve», según advierte Josep Maria Català. A través de la profundidad —añade Català—, la propuesta temática «se desglosa en distintas capas de significado, y en relieve, porque este conglomerado se proyecta hacia el espectador para hacerle partícipe de una confrontación destinada a iluminarle y a emocionarle al mismo tiempo» (Català, 2005, pág. 351).

La yuxtaposición mediante encadenado del primer plano de ANA y el *travelling* sobre las vías del tren, que da entrada al personaje del fugitivo en la

⁹⁰ Las elipsis del relato se clasifican según la duración. «La duración se refiere a las relaciones entre la supuesta acción diegética y la del momento del relato que le está dedicada. Es raro que la duración del relato concuerde exactamente con la de la historia, como es el caso de *La soga*, de Alfred Hitchcock (1948), filme rodado en un solo plano. El relato es por lo común más corto que la historia, pero puede suceder que algunas partes duren más tiempo que las de la historia que cuentan» (Aumont y otros, 1989, pág. 118).

diégesis, impregna el discurso de un carácter esencialmente subjetivo propiciado por la proximidad de ambas imágenes. Desde este punto de vista, el hombre que salta del tren «parece haber sido atraído por la mente de la niña para reencarnarse en su particular monstruo de Frankenstein» (Pena, 2004, pág. 99).

El tiempo invisible

El ruido del tren en las vías, su largo y agudo silbato, y las llamadas contrapuntísticas percutidas por la banda sonora advierten con insistencia del latido del tiempo del fugitivo, como una materialidad que se apresura inesperadamente hacia el corral abandonado. Entrando por la parte derecha del encuadre —recordemos que ANA se ha aproximado al cobertizo siempre por el lado izquierdo, como si este fuera su anverso—, el desesperado itinerario se despliega, en palabras de Català, como «figura del contra-tiempo», en tanto que nos indica «que las imágenes destilan tiempos particulares que coinciden sólo en un instante y que cuando lo hacen nos dejan vislumbrar por un momento un entramado que está siempre presente, aunque la mayoría de las veces sea invisible» (Català, 2005, pág. 353).

La secuencia concluye con otro fundido encadenado donde se va a articular de nuevo una metáfora que pone en juego la sucesión instantánea de una estructura imaginaria con la red del tiempo.

El plano general largo, que recoge el avance del fugitivo hacia la casa abandonada junto al pozo, se superpone con otro, frontal corto, de la pared del dormitorio de las niñas donde se apoyan los cabeceros de las camas de las hermanas. El movimiento zigzagueante del nombre herido, empequeñecido ahora ante el tamaño de la cama de ANA, propone la imagen ilusoria de un ser diminuto esfumándose bajo el somier en el tiempo silente de la alcoba, en las primeras horas de la mañana.

Secuencia 26

(01:06:00–01:07:18)

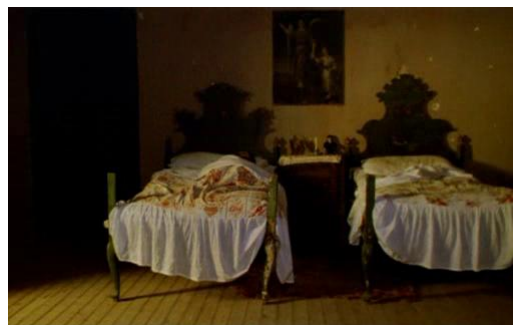
Escena 1

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día⁹¹.

Duración: 01:06:00–01:07:18



Plano 368



Plano 368a

El dormitorio de las niñas va surgiendo lentamente. La toma se ha realizado frente a la pared de los cabeceros de las camas, con un ligero escorzo hacia la derecha para recoger la puerta de acceso, encuadrada en la parte superior izquierda. El ruido del cerrojo que se abre desde fuera rompe el silencio de la alcoba, que, en penumbra, recibe las primeras luces del día.



Plano 368b



Plano 368c

ISABEL está acostada en su cama.

⁹¹ En el guión, la localización aparece como interior noche. Por la luz que se refleja en la pared y en el suelo de la habitación y por el sonido en *off* del reloj de péndulo dando siete campanadas, creemos que en la localización debe escribirse interior día.

ANA accede al cuarto sin guardar sigilo

La pared azulada del pasillo se divisa a través de la puerta hasta que la niña la cierra produciendo un agudo chirrido.

ANA, con la capa puesta, avanza de frente en dirección al punto de vista, con pasos decididos que resuenan sobre la tarima de madera. Llega hasta los pies de la cama de su hermana y, a continuación, gira a su izquierda —dando la espalda a la posición de cámara— para entrar por el pequeño pasillo que la separa de la suya.

En *off*, la tenue sonería de un reloj de péndulo, procedente de algún lugar de la casa, da siete campanadas.



Plano 368d



Plano 368e

La pequeña se quita la capa extendiéndola con cuidado sobre la colcha, ritual similar al que observamos cuando se ataba los cordones para calzarse (Secuencia 24, escena 1).



Plano 368f



Plano 369

Se sienta en la cama y se quita las botas dejándolas caer al suelo.

Por corte, un primer plano del rostro de ISABEL, que, tapada hasta el cuello, está echada de lado en dirección a la cama vacía de su hermana. La niña abre los ojos y contempla a ANA sin comprender muy bien lo que pasa.



Plano 370



Plano 371

Corta a un primer plano del rostro de ANA, que se recuesta mirando a ISABEL y se tapa casi hasta los ojos con el embozo de la sábana.

ISABEL (En voz baja):

— *¿Dónde has estado?*

Un contraplano de ISABEL, que, vencida por la curiosidad, se decide a preguntarle por su ausencia.



Plano 372



Plano 372a

Otro corte nos lleva a un primer plano de ANA con los ojos cerrados. La pequeña no contesta, aunque está despierta. Abre los ojos y mira a su hermana sin decir ni una palabra, en un gesto de desaire que delata el rechazo que le produce la pregunta. Su silencio revela un sustancial cambio de actitud.



Plano 373



Plano 373a

ISABEL (En voz baja):

— *Ana, ¿dónde has estado?*

Por corte, otra vez un primer plano de ISABEL que se incorpora e insiste de nuevo en su pregunta.



Plano 374



Plano 374a

Un contraplano de ANA mirando a ISABEL. La niña se revuelve dándole la espalda para zanjar así la conversación.



Plano 375



Plano 375a

Corta a ISABEL, que, contemplando la nueva actitud de su hermana, desiste de su empeño y se vuelve a echar.



Plano 376



Plano 377

Otro corte para mostrar a ANA con los ojos cerrados.

De nuevo por corte, un primer plano de ISABEL mirando a su hermana con atención en un intento de esclarecer lo que puede estar pasando por sus pensamientos.



Encadenado

Por corte, la atención se centra ahora en el rostro de ANA, que va desapareciendo poco a poco, como impulsado por el rumor del viento que aparece ahora en la diégesis como contrapunto sonoro.

Mediante fundido encadenado, empieza a surgir la imagen, en primer plano, del fugitivo durmiendo.

ANÁLISIS

A su regreso a casa, ANA vuelve al dormitorio para acostarse, dándose por concluido así su viaje por los vericuetos del jardín de la casa que la llevaron cerrando los ojos a transitar por ciertos lugares que, imaginados o no, son reelaborados por el espectador como forma y manifestación del tiempo. Al cerrarse la elipsis, ANA completa el círculo narrativo abierto tras su decisión de ir en busca del espíritu con un cambio de actitud que va a ser subrayado por la puesta en escena.

Con objeto de centrar el análisis, nos remontamos a la primera conversación nocturna de las hermanas, tras su regreso del cine (Secuencia 8, escena 2). A través de su diálogo, con el fondo luminoso de una palmatoria y articulado mediante el montaje de planos y contraplanos de las dos niñas mirándose desde sus camas, la atención se iba desplazando paulatinamente hacia el personaje de ANA. Ella era quien volvía a plantear a su hermana mayor la pregunta fundamental que quedó sin respuesta en la sala de proyecciones, y su rostro era el espejo donde se reflejaba el juego entre verdad y mentira inventado por ISABEL.

Cerrar los ojos para soñar

Sin embargo, ANA rechaza ahora las preguntas de su hermana y desvía la atención a la cama de ISABEL. Las expectativas generadas en la pequeña al atender la indicación de la mayor diciéndole «cierras los ojos y le llamas» se vuelven contra ella: el plano que cierra la conversación muestra a ISABEL contemplando la espalda de su hermana, metáfora que expresa la ruptura entre ambas.

La banda sonora incrementa el espacio silente que rodea ahora la conversación de las hermanas. El ruido del cerrojo y el chirrido agudo al abrir la puerta del dormitorio, los pasos despreocupados de la pequeña sobre la tarima de madera y el sonido lejano del reloj de péndulo marcando las siete

campanadas trazan la arquitectura sonora de una bóveda que cubre el silencio entre las dos hermanas.

La secuencia termina con un fundido encadenado. Sobre el primer plano de ANA con los ojos cerrados, surge el viento, resonancia interior de la niña que la une al espacio donde habita el fugitivo.

Para Carmen Arocena, el cambio de actitud de ANA supone la aparición de su vida interior, ya que al cerrar los ojos conecta con el mundo de la ficción y rechaza la realidad cotidiana. Repite así el modelo materno encarnado por TERESA en su relación con FERNANDO cuando cierra los ojos y finge estar dormida (Secuencia 10, escena 2).

«Al cerrar los ojos niega cualquier refrendo con la realidad buscando el rostro del espíritu en su interior. Y de esta manera, la diégesis presenta una acción que va a ser representativa de la vida interior de Ana que a partir de este momento se inaugura y que va a ser capaz de convertir una ficción en realidad. Ante las preguntas de Isabel, Ana fingirá dormir haciéndonos recordar la imagen de Teresa manteniéndose ajena a la llegada de su marido a la cama. Poco a poco, Ana cerrará los ojos ante la realidad cotidiana» (Arocena, 2005, págs. 321-322).

2.10. Unidad dramática 9: Encuentro con el espíritu

Secuencia 27: Ana encuentra al fugitivo escondido en la casa abandonada.

Secuencia 28: Ana lleva ropa y comida al fugitivo

Secuencia 29: Disparos en la casa abandonada

Secuencia 27

(01:07:18–01:08:25)

Escena 1

Localización. Casa abandonada. Interior. Día.

Duración: 01:07:18–01:08:25



Plano 378



Plano 379

El rumor del viento acompaña la aparición del fugitivo durmiendo en el suelo, con el rostro recostado sobre su morral y ladeado en dirección al punto de vista.

Por corte, un plano medio de ANA, en pie, contemplando al hombre desde la entrada de la casa abandonada. La cámara se ha colocado dentro del recinto, de manera que la mitad derecha del encuadre está ocupada por la niña que se apoya en uno de los tabiques laterales y, la otra, por parte de un muro de piedra que cruza perpendicular dividiendo la estancia. En profundidad, las tierras surcadas por el arado y el perfil del cielo raso.



Plano 379a



Plano 380

La niña se inclina hacia su derecha para ver mejor la cara del fugitivo.

Sólo se oye el ruido continuado del viento.

Corta al rostro del hombre para mostrar la mirada de ANA. El individuo que vimos saltar del tren en marcha parece desperezarse describiendo pequeñas muecas hasta que, finalmente, abre los ojos.



Plano 381



Plano 382

Corta de nuevo a ANA, que corre en dirección hacia su derecha para esconderse detrás del muro de piedra.

Un contraplano del fugitivo que se incorpora como movido por un resorte por el ruido de los pasos de ANA. Sentado, reacciona arrebatadamente quitando el seguro de su pistola y apuntando con el arma en señal de defensa en dirección a la entrada de la casa.



Plano 383



Plano 383a

Corta a un plano corto del muro de piedra. La toma se ha realizado en ángulo oblicuo apuntando hacia un boquete abierto en el tabique para encuadrar la mirada atenta de la niña que, en profundidad, observa durante unos segundos al hombre de la pistola. La pequeña sale después de su escondite y regresa, sin miedo, en dirección a la entrada de la casa.



Plano 384



Plano 384a

De nuevo por corte, un plano general del cobertizo que muestra al fugitivo de perfil, sentado sobre la pierna izquierda, y todavía asestando el arma hacia la entrada de la casa. La mancha de sangre puede verse impregnando el lienzo blanco que cubre la herida.

La cámara se ha situado escorzada hacia la izquierda para recoger el muro lateral de piedra que discurre perpendicular hasta el hueco de la puerta, que en otro tiempo cerraba la estancia.

ANA aparece, de frente, bajo el dintel de madera. La luz exterior que penetra por el vértice superior derecho del cuadro se proyecta transversalmente por el suelo, cubierto de paja, hasta la esquina inferior izquierda. El fugitivo, ubicado en zona de sombra, baja su pistola sin decir palabra al ver a la niña pequeña.

El aire corre por el solar.



Plano 384b



Plano 385

Mientras ANA avanza transportando su cabás rojo, el hombre inclina la cabeza dando muestras de un dolor intenso en el pie herido. ANA se acerca y se pone a su lado en cuclillas.

Por corte, un plano de conjunto de los dos mostrando a ANA enfrente del fugitivo que da la espalda al punto de vista y está encuadrado de costado en la esquina inferior izquierda. Su silueta se recorta a contraluz sobre el muro de piedra y en el suelo de tierra, mientras la niña lo mira con atención sujetando el cabás con las dos manos. El hombre baja los ojos, de nuevo, en dirección a su herida.



Plano 385a



Plano 386

ANA abre su cartera y remueve dentro en busca de alguna cosa.

Corta a un plano medio del fugitivo, realizado desde el ángulo contrario, que permanece con la cabeza gacha componiéndose la venda con las dos manos, en el borde inferior del encuadre.



Plano 387



Plano 387a

ANA:

— *Ten.*

Por corte, un plano medio de ANA que le ofrece una manzana dando por hecho que está hambriento y hablándole como si no fuera un desconocido.

La mano del fugitivo toma la fruta asíéndola lentamente por la esquina inferior izquierda del encuadre.



Plano 387b



Plano 388

El hombre estrecha la manzana contra su palma y se la lleva saliendo de campo por el mismo vértice.

Un contraplano muestra al fugitivo, algo sorprendido, mirando la ofrenda sin decir nada. La pequeña mano de ANA sale de campo por la esquina derecha del encuadre.



Plano 388a



Plano 389

El fugitivo empieza a comerse la manzana percibiendo su sabor detenidamente y como si hiciera mucho tiempo que no se llevara nada a la boca.

Un nuevo corte desde el ángulo opuesto para mostrar a la niña, en cuclillas, observando en silencio.



Encadenado

La imagen de los dos mirándose en medio del rumor del viento se va desvaneciendo, mediante un fundido encadenado, en la llanura que hay en las inmediaciones de la casa abandonada junto al pozo.

ANÁLISIS

El encuentro con el fugitivo en el interior de la casa abandona es un remedo del que tuvo MARÍA —la niña protagonista del filme de James Whale— con la criatura creada por el *Doctor Frankenstein* en la película que ANA ve en el cine de Hoyuelos. Después de sus insistentes visitas al lugar donde su hermana ISABEL le ha dicho que habita el espíritu, la protagonista de *El espíritu de la colmena*, accede por fin a la presencia de un ser tan desamparado como el monstruo que ha visto en la pantalla del cine.

Si en aquel momento (Secuencia 7, escena 1) la atención se centraba en la mirada primordial de ANA, como mirada primitiva registrada por la cámara del cineasta en términos de verdad —y el mejor momento que ha filmado nunca, porque, según afirma, revela la capacidad del cinematógrafo para registrar un acontecimiento real—, ahora la atención se desplaza a la mirada que la niña ha sido capaz de construir a partir de las huellas de la ficción. A partir de la visión de un monstruo, ANA inventa un espíritu, imagen ideal de una criatura desvalida que necesita que alguien se ponga a su lado. Evocación lírica de la mirada del cineasta, para quien el tratamiento de la historia de ANA se sustenta en los descubrimientos paulatinos que va haciendo a través de la ficción.

La visión de ANA despoja a la extraña criatura de sus atributos de monstruo: descarta los hematomas formidables que enmarcan sus ojos y los tornillos que sirvieron para unirle la cabeza a un cuerpo decapitado. Su creación fantástica corresponde con la representación de su hermana ISABEL, que le ha dicho que los espíritus no tienen un cuerpo como el de DON JOSÉ, sino que se trata de un disfraz que se ponen los espíritus para salir a la calle (Secuencia 8, escena 2).

El sistema de signos elaborado por Erice pone a disposición de ANA los elementos esenciales de la criatura del *Doctor Frankenstein* que la niña es capaz de manejar desde su propio alfabeto, todavía en el umbral del mundo de los adultos. Ella ve el espíritu de la criatura del *Doctor Frankenstein* y

enseguida se entrega a él dándole la manzana que lleva en su cabás, todo lo que tiene.

Fernando Savater ha descrito el proceso de descubrimiento del espíritu en términos de la elección y el compromiso de quienes se abren a su conocimiento.

«No se puede, pues, reconocer al espíritu por unas inequívocas señales físicas; su cuerpo no es descriptible de una vez y para siempre, pues lo propio de el espíritu es precisamente la metamorfosis, el cambio de disfraz. Para conocerlo, hace falta ante todo que él nos reconozca: y él reconoce a quienes le eligen, a quienes le llaman con los ojos cerrados y se abren a él... El lugar no importa. Es cosa suya utilizar el disfraz adecuado para la ocasión. Pero su llegada, que en lo físico no puede ser descrita de antemano, ha de venir marcada por sus rasgos esenciales propios: desamparo, persecución, zozobra y ese compromiso que fuerza a arriesgarlo todo para ponerse a su lado» (Savater, 1976, págs. 17-18).

La memoria cinéfila y la memoria vital vuelven a mezclarse en esta secuencia inspirada en una aventura infantil de Ángel Fernández-Santos, quien relata que descubrió a un maquis⁹² escondido en el pajar de su casa.

«Recuerdo que me decían al oído que yo no podía ir al pajar, ni podía tener ninguna relación con alguien que había allí, [...] y que de ninguna manera podía decir fuera de la casa que allí había alguien. Y un día recuerdo que la valentía del niño, la audacia del niño supera siempre a sus miedos, me acerqué y miré por la rendija del pajar y le vi allí tendido. Tengo una imagen muy dura que me perturbó. Y es que llevaba una pistola al cinto, un pistolón que me parecía enorme y el hombre sonriendo de oreja a oreja. Recuerdo que me señaló con el dedo y me dijo ‘tú eres Angelito’» (Rodríguez, 1998).

En el contexto del cine español de los años setenta⁹³, la aparición del personaje del fugitivo supone la revelación de uno de los fantasmas elaborados

⁹² Guerrilla de resistencia antifranquista durante la posguerra civil española.

por la dictadura de Franco y «la necesidad de reivindicar y recuperar la memoria histórica secuestrada [...] Era la primera vez que la figura de un guerrillero, de un maquis, aparecía contemplada desde la óptica de los perdedores y con una mirada solidaria» (Rodríguez, 1998).

En la propuesta cinematográfica de Erice pesa más la sugerencia que la intención en el tratamiento de los personajes. Recodemos la escueta información de los personajes de los padres, elaborados como figuras en un paisaje, o el tren, como una máquina recurrente que constantemente lo atraviesa en pos de un viaje sentimental surcando el territorio del poema.

El fugitivo es tal y como lo ve ANA: un hombre herido que huye, ésta es su esencia. A partir de ella, el espectador puede recomponerla en el espacio de su experiencia vital.

«El espectador es un cineasta en potencia, y puede formar parte de la creación de una película. Sin su colaboración, *El espíritu de la colmena* no hallaría su verdadera razón de ser. No quiero incurrir en el tópico de la ‘obra abierta’, pero me parece que la película hace un llamamiento especial al espectador, solicitando la recreación de su ficción. Un ejemplo: la mayoría de los espectadores han visto en la figura del fugitivo —yo siempre lo llamé así— a un maquis de la época, aunque la narración nunca le haya definido con claridad» (Erice, 2005, pág. 453).

⁹³ En películas como *Los días del pasado*, Mario Camus, 1977, y *El corazón de bosque*, Manuel Gutiérrez Aragón, 1979, el personaje del guerrillero aparece como exiliado en su propia tierra. Su figura, parte del paisaje rural de la posguerra española, se haya inscrita en el acervo popular. «Los maquis estaban ahí al lado, pero nunca los veíamos; estaban a unos kilómetros, pero nunca los veíamos. Y se alimentaban de las anécdotas, incluso de las leyendas que surgían en torno a ellos». Véanse declaraciones de Manuel Gutiérrez Aragón en Rodríguez, 1998.

Secuencia 28

(01:08:25–01:10:33)

Escena 1

Localización. Pozo y alrededores. Exterior. Día.

Duración: 01:08:25–01:08:39



Plano 390



Plano 390a

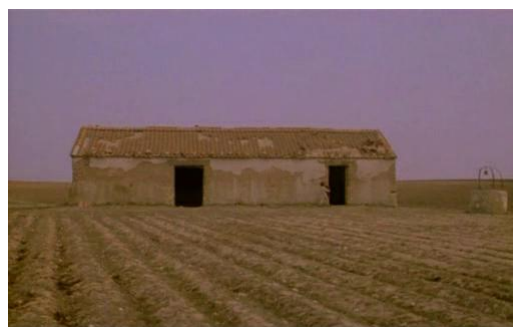
Un plano general de la casa abandonada donde la figura de ANA se desvanece en el terreno arado que aparece en primer término. En profundidad, el pozo, que queda ubicado en el borde lateral derecho del encuadre.

Enseguida, la niña entra en campo por la izquierda. Ataviada con el babi, surge corriendo y dando la espalda al punto de vista. Sobre el rumor del viento, la voz astillada de un grajo rellena la atmósfera con su incesante grito.

La pequeña lleva un bulto oscuro entre los brazos. Mira una vez hacia atrás —a su izquierda— para comprobar que nadie la sigue y continúa con prisa cruzando en diagonal entre los surcos de tierra.



Plano 390b



Plano 390c

En su carera desordenada, la pequeña vuelve a mirar hacia su derecha. «Es un movimiento sin cálculo, instintivo en todos los niños que hacen algo a ‘escondidas’»⁹⁴.



Plano 390d



Plano 390e

ANA no se detiene junto al pozo, como de costumbre, sino que se dirige directamente hasta la casa abandonada por la entrada frontal sin puerta situada a la derecha del espectador.

La niña se mete en el interior del corral, en tanto que la posición de cámara se mantiene escorzada hacia la izquierda y registra el territorio desierto donde rebullen los graznidos y la corriente del aire.

Corta a:

⁹⁴ Según precisa el guión, pág. 114.

Secuencia 28

Escena 2

Localización. Casa abandonada. Interior. Día.

Duración: 01:08:39–01:10:21



Plano 391



Plano 391a

Un plano conjunto del fugitivo frente a ANA en el interior de la casa abandonada. La toma se ha realizado escorzada hacia la derecha para mostrar el rincón en penumbra donde el hombre, sentado en el suelo, termina de calzarse.

El desconocido, con el abrigo sobre los hombros, deja caer la prenda hacia atrás para ponerse la chaqueta oscura que le ofrece la pequeña, acomodada en el suelo —de perfil hacia él—, delante de un bloque de piedra.

La luz exterior procedente de la entrada de la casa entra por la derecha del encuadre y se proyecta transversalmente sobre el piso cubierto de paja. El viento sopla entre los muros de la estancia.



Plano 391b



Plano 391c

Mientras el fugitivo se encaja el gabán, ANA coge un un trozo de pan y un tarro de miel que ha traído⁹⁵ haciendo ademán de entregárselos, pero los pone sobre el sillar de piedra a la espera de que el hombre termine de colocarse la chaqueta.



Plano 391d



Plano 391e

A continuación, el hombre se inclina para atarse el zapato de la pierna herida, aunque el dolor parece impedirselo.

La pequeña se va acercando al desconocido poco a poco, mientras él se va arrastrando hacia atrás para apoyarse sobre la pared.

El movimiento de los personajes se acompaña de una traslación en profundidad para aproximarse a la acción y recogerla con mayor detalle.



Plano 391f



Plano 391g

⁹⁵ Según detalle del guión, ANA va sacando de una bolsa de arpillera las cosas que ha traído: un tarro de miel, un pan, una chaqueta y unos zapatos, pág. 114. Aunque esa acción no está incluida en el montaje definitivo, todo apunta a que los zapatos que se está calzando el fugitivo son del padre de la niña.

La pequeña sigue desplazándose sentada, deslizándose entre la paja, hasta que consigue situarse frente al zapato dando la espalda al fugitivo.

En silencio, ANA comienza a hacerle el primer nudo apretando bien los cordones para después colocar los cabos y ceñir la lazada.



Plano 391h



Plano 392

Mientras la niña sigue con su ritual, el hombre busca en el interior de la chaqueta. Después, su mano derecha repara en el fondo de uno de los bolsillos de fuera al topar con algo.

Por corte, un plano medio del fugitivo sujetando con las dos manos un reloj de bolsillo plateado y lo observa dándole la vuelta. El hombre acciona el mecanismo para abrir la tapa y la música empieza a sonar.

La sonería indica que se trata del reloj del APICULTOR.



Plano 393



Plano 394

Corta a un plano de detalle del instrumento con la tapa anterior abierta orientado hacia la vista del hombre, que sujeta el reloj apoyando su pulgar sobre la corona. Sobre la esfera blanca, las manecillas señalan las doce y diez.

Otro corte para mostrar un plano medio de ANA, de costado, inclinada en dirección al zapato del fugitivo que asoma por el borde derecho del encuadre.

La pequeña, concentrada en su rutina, se percata ahora de la situación al escuchar el sonido de la cajita de música y, movida por un pensamiento, se yergue suspendiendo su tarea.



Plano 394a



Plano 395

Por corte, un plano medio de ANA que se vuelve hacia el fugitivo levantando la mirada.

Corta a un plano medio del hombre, apoyado en la pared de piedra, que parece ensimismado con la melodía del reloj del APICULTOR. De pronto, cierra la tapa y la música cesa.



Plano 396



Plano 397

Un contraplano de ANA, que permanece observando al hombre sin pronunciar palabra.



Plano 397a



Plano 398

Por corte, el desconocido lleva a cabo un rudimentario juego de manos ocultando momentáneamente el reloj.

Corta a ANA, que sigue expectante la representación, a la espera de descubrir el desenlace.



Plano 399



Plano 400

Un contraplano del hombre enseñando su mano abierta a la niña en señal de que ha hecho desaparecer el reloj por arte de magia. A continuación, sonríe.

Corta a ANA, que le devuelve el gesto. La traza de inquietud de su semblante —al darse cuenta de que había entregado el reloj de su padre al desconocido— se cambia por una sonrisa como muestra y seña de la camaradería y complicidad surgida entre los dos.



Plano 401



Plano 402

Por corte, de nuevo el fugitivo, que interpreta la actitud de la niña como un acto de aprobación que no necesitara de palabras. Reconfortado, su mirada hacia ningún lugar concreto, revela un pensamiento interior.

Un contraplano de ANA, que permanece mirándole sonriente durante unos instantes.



Plano 402a



Plano 403

La pequeña baja la cabeza y se da la vuelta para continuar atándole los cordones.

Corta a un plano de detalle de las manos de ANA apretando las cuerdas del zapato, con un doble nudo, junto a la venda teñida de sangre también rematada con una atadura.



Encadenado

La imagen comienza a transparentarse, de nuevo mediante fundido encadenado, en el campo de labranza que hay en la parte anterior de la casa abandonada.

En el paisaje, suena el aliento del aire.

Secuencia 28

Escena 3

Localización. Pozo y alrededores. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:10:21–01:10:33



Plano 404



Plano 404a

Un plano general de la casa abandonada. La figura de ANA, vestida con el babi y de espaldas al punto de vista, va surgiendo en la llanura que aparece en primer término.

En el centro, en profundidad, el corral junto al pozo, que la niña contempla durante unos instantes, y la línea del cielo raso del atardecer.



Plano 404b



Plano 404c

La pequeña se gira en dirección a la posición de cámara que se mantiene estática. ANA vuelve a mirar atrás, hacia la casa, quizás para asegurarse de que nadie la está observando, tal y como hizo en su visita al corral cargando el bulto de cosas que le llevaba al fugitivo.

A continuación, echa a correr saliendo de campo por la parte izquierda del encuadre, ante la insistente presencia del sonido del viento.



Plano 404d



Plano 404e

La cámara se mantiene fija ante este escenario.

Mediante un fundido lento, va cayendo la noche.

ANÁLISIS

En su reencuentro con el desconocido, la pequeña sustituye el cabás escolar por un hatillo en el que le lleva ropa y comida. La carterita roja es un objeto recurrente que ha acompañado a ANA en sus idas y venidas a la casa abandonada de regreso de la escuela.

En el corral abandonado —ese lugar fantástico junto al pozo por donde trasladó las quimeras y fantasías que surgieron de la pantalla del cine— la niña cinéfila funda ahora el hogar de una familia elegida, aquella donde se pueden instalar las imágenes simbólicas del cine y ligarla a la identidad que ella misma ha fabricado.

En el camino hacia el conocimiento que emprende la pequeña, la cartera es el elemento que la vincula a la escuela, y su ausencia, una muestra de su deseo de saber al margen del colegio.

La pequeña entrega al desconocido la chaqueta y unos zapatos de su padre, pertenencias que el hombre adopta en el espacio fílmico silente creado intramuros de la casa abandonada. Allí comparten un lenguaje de ofrendas sin palabras cercado por el viento que respira entre planos y contraplanos.

El reloj de bolsillo del APICULTOR entra en escena a través de la manifestación sonora de su cajita de música, melodía desconocida para el FUGITIVO pero familiar para ANA, que al escucharlo deja todo lo que estaba haciendo. «Al estar asociado a un sonido —una música—, su expresividad aumenta, y permite un mayor juego dramático. Digamos que el reloj, en ocasiones, es un objeto casi animado» (Erice, 2011).

El azar como sustrato poético

El director introduce en la diégesis un objeto asociado a la figura paterna, que el FUGITIVO hace desaparecer por arte de magia. El engaño sorprende a la pequeña de tal manera que es capaz de tranquilizarla, se despreocupa y sigue atendiendo a la tarea de abrocharle los zapatos.

Erice recupera el sonido del reloj de la escena en la que FERNANDO trabajaba en el colmenar (Secuencia 6, escena 1) y construye la ficción valiéndose del objeto que, por azar, está en el bolsillo de la chaqueta del APICULTOR.

«Todo filme de ficción, en un mismo movimiento, debe dar la impresión de un desarrollo regulado y de una aparición debida tan sólo al azar, de modo que el espectador se encuentre ante él en una posición paradójica: poder y no poder prever la continuación, querer conocerla y no quererlo» (Aumont y otros, 1989, págs. 124-125).

En esta dialéctica que opera en el filme entre «desarrollo programado y aparición inesperada» a la que aluden Aumont y otros con la denominación genérica de «sorpresas esperadas», debemos introducir la noción de azar como una figura de pensamiento del director de cine Víctor Erice.

Para Erice el azar es un «género de conocimiento» que forma parte de una actitud vital ante el proceso de creación. En el caso de *El espíritu de la colmena*, supuso una disposición para la aventura de ir al encuentro de lo desconocido; no sólo ANA realizó su descubrimiento, Erice también tuvo sus revelaciones. Durante el proceso de preparación y rodaje del filme, incorporó sus hallazgos en el guión, elementos que no hubieran germinado de no ser por una cierta predisposición para que el azar pudiera venir en su ayuda.

«Un proceso donde la preparación y el rodaje se convirtieron en un elemento que vertebró toda mi vida durante un tiempo. En ese trance el guión suele ser una especie de brújula, necesaria para caminar sin perderse del todo, que permite o debería permitir la integración del azar. Considero que el azar es esencial, pero que sólo actúa positivamente cuando se sabe discernir lo que es útil para la película y aquello que no lo es. Es un género de conocimiento que poco tiene que ver con las habilidades o los trucos del oficio. Porque de lo que se trata, en mi opinión, es de ir al encuentro de algo que no conocemos. En este sentido reivindico la aventura que supone hacer una película. Y para enfrentarse a ella, no está de más hacer un acto de confianza o de fe, y sobre

todo mantener en lo posible una actitud humilde, liberada de prejuicios» (Erice, 2005, pág. 455).

El actor Juan Margallo, que interpreta del personaje del fugitivo, advirtió a Erice de que sabía hacer juegos de manos con cartas y que tal vez podría hacerlo con el reloj para atraerse la confianza de la niña. «Cuando vivía en Cáceres y no podía ser actor, aprendí a hacer juegos de magia solo, de los libros; algo que él [Erice] no podía saber de antemano. Aunque ha pasado mucho tiempo y no recuerdo cómo, seguro que le diría que podía intentar hacerlo con el reloj» (Margallo, 2011).

La incorporación del azar la encontramos también en la escena en la que FERNANDO se prepara un café en su estudio para seguir escribiendo de noche (Secuencia 9, escena 1). «Era para mí muy importante dar motor a la cámara, pensando: ¿qué silbará ahora Fernando? [...] le pedí que silbara una canción que supusiera algo en su vida, y que no dijera cuál iba a ser. Así que cuando con la cámara ya en marcha, oí a Fernando silbar el tango ‘Caminito’ tuve la sensación de escucharlo por primera vez» (Erice, 2005, pág. 454).

Recordemos la solución formal dada en la película a la ausencia de Fernando Fernán-Gómez durante un día de rodaje —éste interpretaba un papel en *Vera, un cuento cruel*, de Josefina Molina (1973)—. Para solventar el problema, Víctor Erice decide filmar la sombra de FERNANDO valiéndose del ayudante de dirección, José Luis Ruiz Marcos (Secuencia 10, escena 2).

También el papel que otorga a las protagonistas, Ana Torrent e Isabel Tellería, como guías y conductoras del filme descartando la habitual actitud paternalista hacia los niños que se lleva a cabo en la dirección de actores en las películas adultas, al señalar que «ellos saben mucho más que nosotros».

O el hallazgo de «El libro de las niñas» (Secuencia, 19, escena, 2) en una escuela abandonada en un pueblo de Guadalajara durante la localización de exteriores. En las páginas de este libro, el director encontró el poema de Rosalía de Castro que luego incluyó en la película.

«Sentí que el azar había venido en mi ayuda porque el significado del poema tenía que ver directamente con la entraña de *El espíritu de la colmena*» (Erice, 2005, pág. 455).

Secuencia 29

(01:10:33–01:10:51)

Escena 1

Localización. POZO Y ALREDEDORES. Exterior. Noche.

Duración: 01:10:33–01:10:51



Plano 404f



Plano 404g

(UNO, DOS DISPAROS DE PISTOLA)

Un plano general de la casa abandonada de noche. El silencio se rompe por dos disparos de pistola que aparecen como pequeños puntos destellando en la oscuridad en las proximidades de la fachada del edificio.



Plano 404h



Plano 404i

(RÁFAGA DE METRALLETA)

A continuación, una ráfaga de metralleta extiende la estela de chispazos por el campo arado rodeando el perímetro de la casa. La sucesión de proyectiles llega hasta las inmediaciones del pozo, a la derecha del punto de

vista, propagándose además en dirección a la posición de cámara que muestra el edificio en la parte central del encuadre.

Las detonaciones apuntan al interior del recinto, aunque no se puede observar sombra alguna que indique el número ni la identidad de quien profiere los disparos.



Plano 404j



Plano 404k

El sonido y el rastro luminoso del arma de fuego cesan. La posición de cámara se mantiene mostrando el enclave, en silencio, en la oscuridad de la noche.

Funde a negro.

ANÁLISIS

La muerte del fugitivo, inscrita en la lejanía del paisaje nocturno de la casa abandonada, en forma de breves destellos y detonaciones, concluye con la contemplación del silencio, del vacío surgido tras los disparos en la noche. En los escasos veinte segundos de duración de la secuencia, la atención cinematográfica se traslada al abismo que irrumpe en escena después de las ráfagas de metralleta. La imagen silente y oscura suscitada en representación de la muerte violenta es una presencia que se concreta como insondable e incomprensible.

«La muerte que representa Erice en *El espíritu de la colmena* sólo son destellos de fogonazos y ruidos de disparos en un anochecer en la meseta castellana. Sólo es el vacío de una casa abandonada» (Arocena, 1996, pág. 169).

En la escueta representación del ametrallamiento, mediante la elipsis del cuerpo herido y de quienes perpetran la muerte del fugitivo, el director recurre a la ausencia como figura de estilo. Erice elige el lenguaje de la poesía frente al lenguaje de la prosa, distinción hecha por el poeta y cineasta Pier Paolo Pasolini para diferenciar dos tipos de lenguaje presentes en el cine. La prosa siempre recuerda las cosas de una manera directa, mientras que la poesía expresa las ideas del mundo de una manera totalmente indirecta, y tal vez con más fuerza, porque habla de lo inconsciente (Morgan, 1993).

«Uno de los grandes problemas que tenemos los cineastas de hoy es la manera de dar autenticidad, verdad, a la imagen producida en serie. [...] Sin embargo, a veces es necesario mirar hacia atrás a los orígenes, no a imitar, porque es imposible reproducir la misma cosa, sino porque dentro de un mundo desorientado en crisis, los orígenes pueden arrojar cierta luz. Hoy todo se realiza de acuerdo a las fórmulas, fórmulas que han expulsado a la realidad, los estereotipos» (*Ibíd.*).

Carmen Arocena señala que todas las referencias al enfrentamiento entre el fugitivo y la Guardia Civil están elididas «en un intento de no ubicar la figura del fugitivo en el referente socio histórico» (Arocena, 1996, pág. 169).

La utilización del lenguaje metafórico se ha vinculado a una estrategia de respuesta ante las restricciones de la censura, del mismo modo que la reflexión sobre el silencio ha sido una constante en una generación de cineastas también silenciada por el régimen político franquista.

«Durante los últimos años del franquismo, aún con la amenaza censora sobre sus cabezas, algunos cineastas como Carlos Saura, Basilio Martín Patino, José Luis Borau y Víctor Erice plasmaban en sus películas el espíritu de cambio y crítica inmediatamente anterior a la muerte del dictador. Una forma de entender la narración, que dio lugar a un cine intelectual y metafórico que arremetía contra el franquismo recuperando la memoria de los oscuros años de la posguerra» (Miguel Borrás, 2010, pág. 1).

Víctor Erice señala que al tratar de aproximarse lo más posible a una experiencia interior, el estilo de *El espíritu de la colmena* carece de premeditación, al menos en el sentido de que no es consecuencia de una estrategia adoptada para burlar la censura de la época. «Es más, creo que hubiera rodado esta película del mismo modo en cualquier circunstancia, al margen de la existencia o no de una Junta de Censura» (Erice, 2005, pág. 453).

El director reivindica el lenguaje artístico, en particular el de la poesía, como lenguaje no codificado, y en su caso, como una forma de encontrar una voz propia. La censura, según afirma, sólo puede descifrar el lenguaje socialmente codificado.

«Es algo que se puede juzgar de acuerdo a las nociones de determinismo político. Yo no tenía la intención de resolver el problema de la censura; me preocupaba sobre todo encontrar mi propia voz, y ya que la falta de libertad es algo que la gente de mi generación llevamos con nosotros, pensé que en mi voz se reflejaba la falta de libertad de forma natural. Siempre he creído que el lenguaje artístico, en particular la poesía, es una lengua que no

está socialmente codificada y que la censura sólo entiende lo que es socialmente codificado. Así que la censura fue incapaz de cortar un solo metro de *El espíritu de la colmena*: sentían que no era una película que fuera favorable a sus ideas, pero no pudieron encontrar los argumentos para destruirla» (Morgan, 1993, pág. 27).

2.11. Unidad dramática 10: El mundo de los adultos (Día 7)

Secuencia 30: El apicultor reconoce su reloj en la chaqueta del fugitivo muerto

Secuencia 31: En el desayuno familiar Ana escucha el sonido de la cajita de música del reloj

Secuencia 32: Ana descubre que el fugitivo ha muerto y huye

Secuencia 30

(01:10:51–01:13:15)

Escena 1

Localización. Fachada cuartelillo Guardia Civil. Exterior. Día.

Duración: 01:10:51–01:11:05



Plano 405



Plano 405a

La fachada blanca del cuartelillo de la Guardia Civil del pueblo va surgiendo del negro.

Un plano frontal corto muestra parte del edificio de dos alturas, con las molduras de las ventanas y la puerta de acceso pintadas de gris. Encima de la entrada, una inscripción en tablilla⁹⁶ sobre los colores rojo y gualda de la bandera de España.

El APICULTOR aparece por la parte inferior del encuadre, de espaldas al punto de vista, en dirección a la puerta verde de entrada al cuartelillo que se encuentra abierta.

En la calle vacía se escucha el doblar de una campana.

⁹⁶ Puede apreciarse con dificultad el lema «Todo por la patria», común a todas las instalaciones militares.



Plano 405b



Plano 405c

APICULTOR:

— *Buenos días.*

El APICULTOR se queda en el umbral, sin entrar, saludando como para pedir permiso.

Corta a:

Secuencia 30

Escena 2

Localización. Habitación cuartelillo. Interior. Día.

Duración: 01:11:05–01:11:55



Plano 406



Plano 406a

VOZ:

— *Pase, pase.*

Un plano americano de FERNANDO, de frente, asomado al interior desde la calle. La toma se ha realizado desde dentro del recinto, de manera que el batiente cerrado de la puerta ocupa la mitad derecha del encuadre. El APICULTOR, con chaquetón oscuro, espera a que le den paso cruzando en dirección a la posición de cámara y saliendo de campo por la izquierda.

En profundidad, los tejados de las casas bajas al otro lado de la calleja, envueltos en el tañer del campanario y el canto de los pájaros.



Plano 406b



Plano 407

VOZ:

— *¿Da su permiso?*

BRIGADA⁹⁷:

— *¡Adelante!*

Por corte, un plano americano de un hombre de mediana edad, con bigote de trazo grueso en todo el largo del labio superior, que se afeita con navaja frente al pequeño espejo colgado en la pared, en el ángulo de una habitación del cuartelillo.

La toma se ha realizado apuntando hacia la palangana de porcelana blanca y pie, ubicada en esquina derecha del cuarto. La cámara recoge al guardia civil, de perfil y en camiseta, que está rasurándose la barba.

En el borde izquierdo del encuadre, la luz de la mañana entra por la ventana dejando ver los tejados de las casas desde la habitación, en el piso superior del cuartelillo. En el poyete, una escueta jarra de porcelana blanca.

El hombre dobla la navaja y se vuelve hacia la derecha del punto de vista, ante la llamada en la puerta de un subordinado que pide permiso para entrar.



Plano 407a



Plano 407b

GUARDIA:

— *Ya está ahí.*

BRIGADA:

⁹⁷ Siguiendo la graduación militar que aparece en el guión.

— *Ahora mismo voy.*

El agente entra en campo por la derecha del encuadre dando la espalda al punto vista para advertir al mando de la presencia de APICULTOR en las dependencias. El número sale de campo por el mismo lado.



Plano 407c



Plano 408

La cámara realiza un movimiento panorámico de derecha a izquierda para seguir la trayectoria del personaje que cruza por delante de la ventana en dirección a una mesa, apoyada en la pared lateral, donde deja la navaja de afeitar. Sobre el tablero, colgada de una percha, pende la guerrera verde del guardia civil.

Corta a un plano de detalle, en picado, de la mesa cubierta con un hule colorido, como los que se utilizan de mantel para comer, donde está depositado el reloj del APICULTOR.



Plano 409



Plano 409a

La cámara realiza un movimiento vertical de abajo hacia arriba para mostrar las manos del guardia reconociendo el objeto atentamente. Le da

varias vueltas como inspeccionándolo y después termina dándole cuerda lentamente.

El ruido de las campanas cesa.



Plano 410



Plano 410a

Por corte, un plano medio largo del BRIGADA, que vuelve a dejar el reloj encima de la mesa y toma una toalla blanca que hay sobre ella. El hombre mira hacia un espejo que tiene delante, colgado en el tabique lateral izquierdo del cuarto.



Plano 411



Plano 411a

Un nuevo corte nos lleva al cristal del espejo para mostrar un plano medio del guardia terminando de asearse. El BRIGADA se quita con la toalla los restos de jabón que quedan aún en su rostro en un gesto lento y pensativo.

Corta a:

Secuencia 30

Escena 3

Localización. Calle del pueblo. Exterior. Día.

Duración: 01:11:55–01:12:14



Plano 412



Plano 412a

Un plano general de una calle del pueblo, desde una toma escorzada hacia la derecha, en un rellano ancho, para recoger en profundidad la travesía del APICULTOR y el BRIGADA a paso rápido por la orilla de la vía sin pavimentar, seguidos por un número de la Guardia Civil con tricornio. Los tejados rojizos se recortan bajo el cielo nublado.

Al otro lado de la calle, hay una mula apostada junto a una fachada de piedra que discurre en diagonal hacia el punto de vista.

La cámara realiza un movimiento panorámico de izquierda a derecha para seguir al grupo que se cruza con un hombre de boina que tira de un burro tordo. Se saludan y siguen su camino. Entre tanto, canta un gallo.



Plano 412b



Plano 412c

La cámara sigue su movimiento de traslación hacia la derecha acompañando a la pareja de la Guardia Civil y al APICULTOR por la tierra rojiza hasta que llegan a la pequeña plaza que hay delante de la puerta del local del Ayuntamiento que hace las veces de cine. A su paso, dan los buenos días a los lugareños situados allí.

El gentío se agrupa en varios corrillos de personas, viejos y niños, sobre todo, reunidos en torno a las inmediaciones de la zona ancha, en la confluencia de varias calles.

Corta a:

Secuencia 30

Escena 4

Localización. Local de proyección. Interior. Día.

Duración: 01:12:14–01:13:15



Plano 413



Plano 413a

Un plano frontal corto, en contrapicado, de la pantalla blanca pintada en la pared del local de proyección. La cámara inicia un movimiento panorámico vertical descendente por el muro hasta encuadrar, en el centro, sobre una mesa, un cuerpo humano, envuelto en una manta.



Plano 413b



Plano 413c

De la pieza de tela, sobresalen únicamente los pies, situados en el borde inferior del encuadre; uno cubierto por un calcetín, y el otro descalzo.

En *off*, el ruido del pasador de la puerta y las voces de los chiquillos introduciéndose desde la calle, alertan de que alguien está abriendo el cerrojo para entrar en la sala. Sobre la pared frontal, la luz procedente del exterior ilumina la pantalla de cine y el cuerpo tendido en la mesa hasta que se cierra la puerta. A continuación, se oyen aproximarse unos pasos.

El BRIGADA entra en campo por la parte derecha del encuadre dando la espalda al punto de vista y situándose en la cabecera de la mesa.



Plano 413d



Plano 413e

El guardia civil, que va ataviado con una guerrera verde y sujeta un cigarrillo en la mano, dirige la mirada hacia su izquierda.

Enseguida, FERNANDO entra en campo por el mismo sitio acercándose en dirección al guardia. Este último, sin mediar palabra, levanta un poco la manta con la mano desocupada para que FERNANDO pueda ver el rostro del cadáver.



Plano 413f



Plano 413g

EL APICULTOR, en silencio, hace un gesto con la cabeza en sentido negativo para señalar que desconoce al hombre que yace muerto.

La cámara mantiene su posición registrando la acción en un solo plano.



Plano 413h



Plano 413i

El BRIGADA hace una señal con la mano hacia su derecha ante la mirada expectante de FERNANDO.

El subordinado, con el tricornio puesto, entra en campo por la izquierda del encuadre portando una chaqueta de pana y un par de zapatos embarrados que muestra al APICULTOR, quien los reconoce asintiendo con la cabeza.



Plano 413j



Plano 413k

El BRIGADA entrega la chaqueta a FERNANDO que la mira y empieza a buscar algo en ella. El guardia sale por la izquierda del encuadre.



Plano 413l



Plano 413m

(MÚSICA DEL RELOJ)

Adelantándose, el BRIGADA saca el reloj con leontina de su bolsillo y lo pone a la vista del APICULTOR haciendo sonar su cajita de música.



Plano 413n



Plano 413ñ

(SE CORTA LA MÚSICA DEL RELOJ)

FERNANDO toma el objeto y la sonería cesa al cerrar la tapa. Se da la vuelta hacia el punto de vista y, pensativo, con el reloj en sus manos, avanza saliendo de campo por la derecha del encuadre.

Entre tanto, el BRIGADA observa la situación mientras da una calada a su cigarrillo. Después, hace de nuevo una señal con la mano para indicar al guardia subordinado que se marchan del edificio. El mando camina detrás de FERNANDO.



Encadenado

Sobre la pantalla pintada en la pared y con el cadáver del fugitivo en primer término, empieza a surgir, mediante fundido encadenado, la imagen del

APICULTOR en un plano medio, delante de la celosía de celdillas hexagonales de una de las ventanas de su casa.

ANÁLISIS

El reloj de FERNANDO es el elemento puesto en circulación para la unión de dos espacios fílmicos separados en el tiempo: la casa abandonada, lugar nocturno del ametrallamiento del fugitivo, y el cuartelillo de la Guardia Civil adonde acude el APICULTOR de día.

«La comunicación visual o auditiva entre dos espacios próximos no necesita actualizarse para que se les considere como tales. Basta con que se pueda inferir esta proximidad a partir de los datos que se han puesto a la disposición del espectador [...] la circulación de un elemento que pasa de un plano a otro subsume en cierta manera la distancia que separa los dos segmentos espaciales y traza un vínculo entre ambos» (Gaudreault y Jost, 1995, pág. 104).

El reloj de bolsillo es el código narrativo que permite vertebrar las dos secuencias, separadas por la elipsis temporal del fundido a negro, y establece un *raccord* dramático entre ambas.

En la habitación del cuartel donde se afeita el BRIGADA, un subordinado advierte de la llegada de FERNANDO a las dependencias. Al dejar la navaja de afeitar sobre la mesa, el BRIGADA toma el reloj y le da cuerda. A continuación, mientras se mira en el espejo para retirarse los restos de jabón con la toalla, la imagen especular nos devuelve el rostro del BRIGADA pensativo y en silencio.

«Erice prescinde de las palabras y de cualquier tipo de comentario denotativo; las asociaciones de imágenes se encadenan una tras otra siguiendo una lógica causal. [...] Es la confirmación definitiva de dos hechos: uno, que el fugitivo ha muerto; dos, que Fernando puede ser sospechoso de haberle prestado ayuda» (Pena, 2004, págs. 102-103).

La muerte y la vida del cinematógrafo

El hombre surgido en la imaginación de ANA como remedo del monstruo del *Doctor Frankenstein* aparece ahora en forma de cadáver en el cine de Hoyuelos frente a la pantalla de proyección, en un encuadre muy similar al que

observamos momentos antes de comenzar la película de James Whale (Secuencia 3).

En aquella ocasión, las entradas en campo de los niños con sus sillas se iban sucediendo para situarse en las primeras filas. Los ruidos de los chiquillos colocando sus asientos y hablando entre susurros poblaban el local de una presencia viva a la que se iba añadiendo la de los vecinos del pueblo. El cine aparecía como el improvisado lugar de encuentro donde se reunía toda la comunidad, portando sus asientos desvencijados, incluso braseros, para soportar el frío del invierno en los años de la posguerra.

En ese entorno, y desde la mirada de una niña que asistía a la proyección real de la película con la avidez del encuentro con las imágenes del cinematógrafo, el cine logró por azar robar una historia a la vida. Un tipo de cine, que en palabras de Ángel Fernández-Santos, es el más valioso porque se alimenta de imágenes no fabricadas, no compuestas, sino arrancadas a la vida.

«Agachada sobre el suelo de la sala rural en penumbra donde se proyectaba el filme de Whale, la cámara se topó de bruces con algo que no esperaba, una de las más puras erupciones del milagro del asombro de que hay noticia, la que expulsó con la elocuencia de unos ojos enormes absortos y boquiabiertos, de su turbación ante lo que veía en la pantalla la niña Ana. Fue la materia viva, no fingida de una imagen tan rica y súbita que despertó los resortes del bote pronto del genio fotográfico de Luis Cuadrado, que disparó la cámara y atrapó al vuelo uno de los más hermosos instantes del cine, hecho con un brote de realidad robada a la vida» (Fernández-Santos, 2007, pág. 251).

Ahora el lugar se encuentra presidido por una mesa donde yace el cadáver del fugitivo cubierto con una manta, mientras que las entradas a campo que se suceden por la derecha del encuadre son las del BRIGADA y la de FERNANDO, personajes sólo percibidos por sus pasos, al no articular palabra alguna. La repetición del escenario y el encuadre se convierte en metáfora del cine como hecho del pasado. Se trata de una figura de pensamiento del autor sobre la muerte del cinematógrafo como arte del siglo XX a manos del «absolutismo del Audiovisual», en la expresión de Erice.

«Porque esta historia única —la del cine, la del siglo—, se confunde sin remedio con nuestra propia biografía. Hablo de las personas de mi generación, las nacidas en el tiempo de silencio y ruina que sucedió a nuestra guerra civil. Huérfanos reales o simbólicos, el cine nos adoptó, ofreciéndonos un consuelo extraordinario, el sentimiento de pertenecer al mundo: justo aquello que, paradójicamente, la Comunicación en su estado actual de máximo desarrollo no ofrece» (Erice, 1998, pág. 4).

Para el cineasta, el Audiovisual, con su capacidad para poner cada día en circulación miles de imágenes por segundo, ha conseguido enajenar la noción de autor a favor de un único destino: el industrial. Por ello defiende que quizás al cine no le quede hoy otra alternativa que replegarse sobre sí mismo para, «asumiendo su soledad, afirmarse en su dignidad: la de ser el último de los lenguajes artísticos inventados por el hombre. Ésta es su cualidad diferenciadora, la que verdaderamente le distingue de los otros medios de comunicación audiovisual⁹⁸» (*Ibídem*).

⁹⁸ Víctor Erice considera que la industrialización de la imagen a escala planetaria otorga a los países desarrollados el monopolio de las representaciones cotidianas de la realidad agrandando las diferencias entre ricos y pobres. Situación que supone la reabsorción del espacio cívico en el espacio económico, dada la irrupción simultánea del dinero en la imagen y de la imagen en la persuasión colectiva.

«La lucha por la supervivencia de la imaginación pasa, entre otras cosas, por la lucha contra el absolutismo del Audiovisual. Y en ese combate —desigual, sin duda— nos queda el consuelo de pensar que las imágenes verdaderas —es decir, justas, necesarias— no se consumen: ni ayer, ni hoy, ni mañana» (Erice, 2007, pág. 11).

Secuencia 31

(01:13:15–01:15:11)

Escena 1

Localización. Comedor. Casa del apicultor. Interior. Día.

Duración: 01:13:15–01:15:11



Plano 414



Plano 414a

FERNANDO, sentado a la mesa del comedor, con la mirada hacia el cigarrillo que sujeta con las dos manos. La cámara se ha situado frente al ventanal abierto de la habitación que ilumina al personaje por detrás. La luz de la mañana se proyecta sobre su chaqueta de lana marrón, a través de la celosía de celdillas hexagonales.

Mientras el APICULTOR prepara la cerilla para encenderse el cigarro, MILAGROS entra en campo por la derecha del encuadre para servirle una taza de café. Los pasos de la mujer alejándose resuenan sobre la tarima de madera.



Plano 415



Plano 416

Por corte, un plano medio de TERESA, tomado desde una posición de cámara escorzada hacia la derecha, que está poniéndose azúcar, sentada al

otro lado de la mesa. La mujer, vestida elegantemente, con una camisa negra de lunares y cuello blancos, remueve en el azucarero de porcelana para apurar dos cucharaditas. Después, en silencio, devuelve el recipiente al centro de la mesa.

Corta a un plano medio frontal corto de ISABEL soplando en el tazón de leche para no quemarse.



Plano 416a



Plano 417

Vestida con un pichi de tirantes beis sobre un jersey anaranjado de cuello vuelto, la pequeña dirige la mirada a su izquierda, como buscando la complicidad de su hermana, en tanto que en *off* se oye el leve tintineo de la cucharilla de TERESA dando vueltas al café.

Un nuevo corte para mostrar un plano medio de ANA, tomado desde una posición de cámara escorzada hacia la izquierda, sosteniendo con las dos manos una taza grande, sin asas, igual a la de ISABEL, y haciendo que bebe.



Plano 417a



Plano 418

A continuación, sonriendo, dirige la mirada a su derecha buscando la de su hermana para después empezar a tomarse la leche apoyándose sobre los

codos. La pequeña lleva un atuendo diferente al de ISABEL. Su pequeño vestido verde de tirantes, encima de una camisa estampada de florecitas, puede verse a ras del tablero de la mesa.

En *off*, se escucha redoblar el campanario del pueblo.

Corta a FERNANDO, en la misma posición, pensativo, dando una calada al cigarrillo. A ambos lados del APICULTOR, los batientes de madera abiertos hacia el interior de la habitación.



Plano 419



Plano 420

Por corte, otra vez ISABEL, que, con la cara casi oculta tras el tazón, bebe buscando de nuevo con los ojos el momento en que ANA la mire.

Otro plano medio de ANA, realizado desde el mismo ángulo, por corte. La pequeña está concentrada en el interior del tazón soplando y soplando.



Plano 420a



Plano 421

Después, como si se tratara de un juego conocido por las dos hermanas, se vuelve a su derecha sonriendo a ISABEL.

Un contraplano nos lleva a la hermana mayor, ahora desde una toma escorzada hacia la izquierda, que acaba de atragantarse y que empieza a toser

sin poder parar. Su rostro sonriente parece confirmar el juego silencioso que las dos hermanas se traen entre manos. El sonido de las campanas cesa.



Plano 421a



Plano 422

Corta a FERNANDO, cabizbajo y con la mirada perdida, delante de la vidriera clausurada por la trama de celdillas a modo de panales.



Plano 422a



Plano 422b

El APICULTOR busca en un bolsillo y saca el reloj con leontina sosteniéndolo con las dos manos. En *off*, ISABEL sigue tosiendo.



Plano 423



Plano 424

Por corte, un plano medio de TERESA, realizado desde el mismo ángulo en que la vimos sentada a la mesa del desayuno por primera vez, bebiendo

lentamente de su taza, sin mirar a ninguna parte, en tanto que en *off* se oye el ruido producido por la cuerda del reloj del APICULTOR.

De nuevo, un corte nos lleva al plano medio de FERNANDO que sigue dando vueltas a la corona de su reloj de bolsillo.



Plano 424a



Plano 425

FERNANDO levanta la mirada ante la insistencia de la tos de ISABEL.

Corta a ISABEL que parece querer disimular tocándose la cara y removiendo la leche con la cuchara, en actitud entre chistosa y avergonzada.



Plano 426



Plano 427

(MÚSICA DEL RELOJ)

Un contraplano de ANA, sin reírle la gracia a su hermana y con el rostro medio tapado por el tazón.

Otra vez por corte, FERNANDO, que dirige ahora la mirada hacia su derecha, en dirección a ANA abriendo la tapa para hacer sonar el reloj.



Plano 428



Plano 429

Enseguida, otro corte para mostrar la reacción de la niña, que baja el recipiente y se queda inmóvil contemplando a su padre.

Un contraplano del APICULTOR, en una toma realizada desde el ángulo izquierdo y sin encuadrarlo delante de la vidriera. Un primer plano lateral muestra a FERNANDO, girado hacia la niña, mirándola intensamente.



Plano 430



Plano 431

(SE CORTA LA MÚSICA DEL RELOJ)

Mientras suena la melodía de la cajita de música, corta otra vez a ANA, que mantiene en su rostro una expresión de desconcierto y pánico, tal vez pensando en el destino del fugitivo. La niña, sin retirar los ojos de su padre sigue quieta con la taza en las manos y, sintiéndose fuertemente mirada, mueve los deditos de manera nerviosa, como si así se defendiera de una amenaza o peligro latentes.

De nuevo, por corte, el rostro del padre en primer plano con la mirada fija en la pequeña. El ruido en *off* de la parada del mecanismo del reloj resuena

metálico en el comedor. A continuación, FERNANDO baja los ojos, tal vez intuyendo la relación entre su hija y el fugitivo.



Plano 431a



Plano 432

En silencio, el APICULTOR se vuelve y deja el reloj sobre la mesa.

Corta a ANA en la misma posición, pensativa y sin pronunciar palabra.



Plano 433



Plano 434

Un nuevo corte, para mostrar a TERESA llevándose la taza de café a los labios y mirando a ANA, en señal de estar al corriente de lo sucedido.

Corta al plano frontal FERNANDO, con el ventanal detrás, dando una honda calada a su cigarrillo.



Encadenado

Sobre el plano medio de FERNANDO comienza a aparecer, mediante fundido encadenado, la imagen de los campos por donde ANA corre con su capa y su pequeña cartera roja.

ANÁLISIS

Por primera vez, FERNANDO, TERESA, ISABEL y ANA, la familia de *El espíritu de la colmena*, se encuentra reunida a la mesa para desayunar. Hasta ahora hemos tenido noticia de los personajes de los padres como figuras aisladas. Sólo han compartido un encuadre (Secuencia 16, escena 1), mientras que las hermanas —emparejadas desde el comienzo de la película— han experimentado una paulatina separación debido a la necesidad de conocimiento de la pequeña, que ha ido construyendo un universo vital propio al margen de la hermana mayor y aparte de sus padres.

En consecuencia, podemos describir la unidad familiar de *El espíritu de la colmena* como un grupo de ascendientes que viven juntos en un pueblo de Castilla hacia 1940, bajo los recios muros de un caserón clausurado por ventanas de celdillas hexagonales. La colmena es la imagen epigrama que expresa con precisión el habitáculo donde reside la familia. Auténtica metáfora de la abejera y lugar donde todos experimentan el paso de los días —el padre, la madre, las hijas, las abejas— en el círculo cerrado del hogar.

La familia es un espacio en *off*

Ahora que está reunida en torno a la mesa del comedor, sabremos de la familia sólo a través de cada uno de sus integrantes; no los veremos juntos en un plano, aunque sepamos a partir del *raccord* de miradas que están uno al lado del otro desayunando. El espacio familiar puede descifrarse de esta manera, a través de los ojos de cada uno de sus integrantes: ANA tiene enfrente a su madre, TERESA; a su hermana, ISABEL, a su derecha y, a su padre, FERNANDO, a su izquierda.

La planificación de la secuencia, llevada a cabo mediante la fragmentación espacial, reitera la separación de los espacios habitados por cada uno de los personajes, que, además, no cruzan una sola palabra durante el almuerzo.

Los ruidos cotidianos —la cerilla para prender el cigarro, los pasos de MILAGROS sobre la tarima de madera, el tintineo de la cucharilla de TERESA dando vueltas al café, las campanas de la iglesia, los soplidos y la tos de ISABEL, la cuerda y la cajita de música del reloj de bolsillo de FERNANDO y el sonido metálico del cierre de su tapa— sirven de contrapunto sonoro para reforzar la frialdad de la realidad familiar.

A través de una puesta en escena sin diálogo, Erice compone un modelo familiar donde la comunicación es sustituida por la mirada inquisidora del padre que recae sobre ANA infundiéndole temor. A pesar del silencio de sus progenitores, la pequeña conoce por la música del reloj que el fugitivo puede estar en peligro. Mientras, ISABEL sigue con sus juegos y pillerías en la mesa desconocedora del código de la cajita de música que su hermana le ha ocultado.

De esta forma, la familia es un espacio en *off* en la experiencia vital de ANA, personaje heterónimo con el que el cineasta refleja la mirada de la infancia hacia las figuras silentes de los padres.

En las soluciones formales llevadas a cabo por Víctor Erice en esta secuencia y por las manifestaciones del propio cineasta acerca de la influencia de algunas teorías de Robert Bresson a propósito de los actores, encontramos otras reminiscencias complementarias del autor francés fruto de sus reflexiones teóricas⁹⁹.

Bresson distingue dos tipos de filmes: aquellos que emplean los medios del teatro (actores, puesta en escena, etcétera) y se sirven de la cámara a fin de reproducir, y aquellos que emplean los medios del cinematógrafo y se sirven de la cámara a fin de crear. Así, defiende en una expresión lapidaria: «Nada de actores, nada de dirección de actores. Nada de papeles. Nada de puesta en

⁹⁹ La producción teórica de Bresson está recogida en la antología «Notes sur le cinématographe», editada por la editorial Gallimard en 1975, obra que compendia anotaciones de trabajo, a modo de aforismos, de las reflexiones del autor como resultado del proceso de realización de sus diferentes filmes a lo largo de veinticinco años (Filmoteca Nacional de España, 1977, pág. 204).

escena, sino empleo de modelos tomados de la vida. Ser (modelos) en lugar de parecer (actores)» (Filmoteca Nacional de España, 1977, pág. 206). En los figurantes, lo importante no es lo que muestran «sino lo que me esconden y sobre todo lo que no sospechan que hay en ellos», en un afán de «respetar la naturaleza del hombre sin quererla más palpable de lo que ella no es» (*Ibídem*, págs. 206-207).

De esta manera, los padres, TERESA y FERNANDO son abordados como adultos que no constituyen propiamente unos personajes. «Tanto Ángel Fernández-Santos como yo preferimos hablar de ellos como figuras, un poco como suele hacerse de las personas que aparecen en un cuadro» (Erice, 2005, pág. 459). Los guionistas tomaron modelos de su experiencia infantil.

Para Bresson, la fragmentación es indispensable si no se quiere caer en la representación. «Ves los seres y las cosas en sus partes separables. Aislar estas partes. Volverlas independientes a fin de darles una nueva dependencia», porque, según afirma, «montar un filme es ligar a las personas las unas con las otras y a los objetos por las miradas» (Filmoteca Nacional de España, 1977, págs. 207 y 210). Por otra parte, de entre las miradas que construyen el espacio familiar del desayuno, la más significativa es la que intercambian ANA y FERNANDO al escuchar la música del reloj, si bien las de ISABEL y TERESA abundan en la noción de familia fragmentada frente a la unidad definida por la suma de las partes.

Asimismo, para el cineasta francés, «nueve de cada diez de nuestros movimientos obedecen al hábito y al automatismo. Es antinatural subordinarlos a la voluntad y al pensamiento» (*Ibídem*, pág. 208)

La fragmentación del discurso a lo largo de toda la película desconcertó a los actores adultos protagonistas. El actor Fernando Fernán-Gómez recordaba al volver a ver *El espíritu de la colmena*, pasados más de treinta años, aquella sensación que tuvo durante los dos meses de rodaje de no saber lo que estaba sucediendo. Las imágenes que veía de la película le gustaban, le parecían muy interesantes, incluso algunas le subyugaban. El actor se ratificó en la idea de que lo que había conseguido hacer Erice era eso tan difícil que

puede denominarse cine poético. Veía poesía en casi todas las secuencias; en el comportamiento de las niñas, en el no saber quién es el personaje que llega. «Una forma de poesía muy árida, como la tierra castellana, como la posguerra en la que se sitúa la película» ((Criterion Collection, 2006).

Fernán-Gómez elogiaba la enorme serenidad con la que el director se atrevió a planificar la película, con planos tan largos, tan seguidos, con la cámara quieta, y la consideraba «uno de los escasísimos ejemplos en los que el director de cine ha conseguido hacer poesía con la imagen». Por el contrario, seguía planteándose interrogantes sobre el significado del título. Desconocía la interpretación de la palabra espíritu, pero intuía que en ese no saber estaba su belleza, su poesía, lo que verdaderamente la convertía en una película de gran singularidad «Yo no sé cuál es el espíritu de la colmena. No es que no sepa lo que quiere decir ese título; es que ni siquiera sé a qué se refiere. No sé si el espíritu de la colmena son las dos niñas; no sé si es el que se esconde en la casa, el fugitivo [...] no sé si se refiere a que el espíritu es el espíritu del personaje que hago yo» (Ibídem).

Secuencia 32

(01:15:11-01:17:44)

Escena 1

Localización. Pozo. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:15:11-01:17:44



Plano 435



Plano 435a

La niña va surgiendo en la llanura, en un plano general. ANA avanza, con la capa puesta, corriendo en diagonal, en dirección a la posición de cámara, que se ha situado escorzada a la derecha. Sus zancadas atropelladas van abriendo un pequeño rastro de polvo entre los surcos transversales que recorren la tierra, y sus subidas y bajadas por los montículos proyectan un ruido que resuena acartonado en el cabás que la pequeña lleva en la mano.

En profundidad, el cielo raso del atardecer. Sopla el viento.

La cámara inicia un movimiento horizontal de izquierda a derecha para seguir al personaje.



Plano 435b



Plano 435c

La niña progresa en dirección a la casa abandonada dando la espalda a la cámara.



Plano 435d



Plano 435e

El movimiento panorámico se detiene cuando ANA accede directamente por la entrada frontal izquierda del edificio, y se reanuda mediante un *travelling* —mostrando la fachada llena de desconchones y los claros de las tejas en la techumbre— hasta encuadrar la puerta derecha.



Plano 435f



Plano 435g

Con la cámara ya situada frente al vano abierto en la pared, la pequeña aparece en el dintel de la puerta. El viento remueve los cabellos de la niña y su rumor llena el espacio circundante de una densa presencia.



Plano 435h



Plano 435i

ANA mira a su alrededor como pensando qué hacer. Primero hacia su derecha, reconociendo el territorio con detenimiento. Parece no ver a nadie. Después, vuelve a mirar en sentido contrario. Un leve movimiento panorámico acompaña el recorrido de la mirada de la niña abriendo el plano hacia la derecha.

Finalmente, decide salir de la casa abandonada para ir en dirección a su izquierda.



Plano 435j



Plano 435k

La cámara vuelve a acompañar el desplazamiento de la pequeña hasta que ANA se detiene, de espaldas al punto de vista, mirando al campo abierto que se sucede en profundidad. En la parte derecha del encuadre, el pozo y una pequeña senda que discurre solitaria hacia el horizonte.



Plano 435l



Plano 435m

El movimiento panorámico se reanuda cuando ANA se gira caminando hacia el aljibe, momento en el que empieza a escucharse un punteo de guitarra, exterior a la diégesis, que recrea, de nuevo, en una variación lenta, el tema musical infantil «Vamos a contar mentiras». ANA se acerca al brocal asomándose al interior, aunque en esta ocasión su parada es breve.



Plano 435n



Plano 435ñ

Con el viento soplando intensamente y las notas de guitarra como fondo sonoro, ANA da media vuelta por el contorno del pozo mirando al suelo, como si buscara alguna huella. A continuación, se detiene y vuelve a escrutar con su mirada los alrededores sin encontrar rastro alguno del fugitivo.



Plano 435o



Plano 435p

La cámara vuelve a seguir lateralmente a ANA en su regreso hacia la casa abandonada.

La música cesa, sólo se escucha el rumor del viento.

La pequeña entra sin detenerse por la puerta situada a la derecha.



Plano 436



Plano 436a

Por corte, un plano general del interior del cobertizo, realizado desde una posición escorzada hacia la izquierda, recogiendo la entrada exterior por donde aparece ANA de perfil. La niña accede al recinto, ya conocido, sin dudar.



Plano 436b



Plano 437

La pequeña se dirige con pasos lentos hacia el sillar de piedra, en la esquina del cuarto. La luz exterior entra por la derecha del encuadre proyectándose transversalmente sobre el piso cubierto de paja.

La cámara acompaña su trayecto con un movimiento panorámico de derecha a izquierda hasta que la pequeña se agacha junto al monolito.

Corta a un plano de detalle del sillar para mostrar el reguero de sangre que está viendo el personaje.



Plano 437a



Plano 437b

Mediante un movimiento vertical descendente, la cámara enseña el rastro de la sangre que recorre la superficie pétrea hasta llegar al suelo. A continuación, sigue en dirección a la derecha mostrando la línea rojiza de manchas que se dispersa entre los restos de paja. En la esquina superior

derecha del encuadre, parte de la capa marrón de la niña que está observando en cuclillas, mientras el aire corre por el solar.



Plano 438



Plano 438a

Por corte, un plano medio de la pequeña que, agachada, observa entre sus deditos los restos de sangre que se ha atrevido a tocar. Un ruido la alerta, a su espalda, y se gira en esa dirección.



Plano 439



Plano 440

Corta a un plano entero del APICULTOR, realizado en contrapicado desde dentro del cobertizo, mostrando al padre apostado a contraluz en el umbral de una de las puertas de acceso al corral.

Por corte, un plano frontal del muro interior, de grietas abiertas por donde ANA observaba escondida al fugitivo en su primer encuentro, ahora tras ella. Al ver a su padre, la niña se levanta y corre asustada hacia la salida.



Plano 440a



Plano 441

Sin tiempo de sentirse perpleja, la pequeña huye dando la espalda a la cámara que la sigue en su carrera.

Corta a un plano medio de la pequeña, al lado de la fachada, en el exterior de la casa abandonada, mirando hacia su derecha. En profundidad, los campos de tierra y el cielo raso.



Plano 442



Plano 443

APICULTOR:

— Ana.

Un contraplano del APICULTOR, junto a la puerta de entrada, mirando a su hija fijamente. El hombre avanza dos pasos y se dirige a ella diciendo su nombre. Detrás del personaje, el paramento con desconchones del edificio.

Un nuevo corte nos emplaza frente a la pequeña, que parece no oír la voz de FERNANDO y que aterrada retrocede despacio sin dejar de observarlo.



Plano 444



Plano 445

APICULTOR:

— *Ana, ¡Ven aquí!*

Otra vez, por corte, el APICULTOR que advierte desolado el miedo que su presencia provoca en ANA. Angustiado, trata de hacerla volver en sí y la increpa ahora ayudándose del gesto autoritario y firme de su mano, en señal de orden.

Corta a ANA que, como movida por un resorte, se vuelve y echa a correr campo a través con su carterita roja en la mano.



Plano 446



Plano 447

(En *off*) APICULTOR:

— *¡Ana!*

Un nuevo corte para mostrar al APICULTOR que, dando otro paso adelante, observa la huida de la pequeña alejándose entre los surcos de tierra. El hombre grita su nombre. «Es un grito de dolor, más que una llamada»¹⁰⁰.

¹⁰⁰ De acuerdo con la expresión que aparece en el guión, pág. 121.



Encadenado

Mediante fundido encadenado, la imagen de la niña, de espaldas, se va sumergiendo en la hilera de álamos que se divisa desde la terraza de la casa del APICULTOR.

ANÁLISIS

En su última visita al pozo, ANA entra corriendo a la casa abandonada, conocedora ya del lugar donde ha establecido ese refugio o nuevo hogar que ha fundado con el fugitivo, su familia elegida. Mostrado desde un punto de vista más próximo, el paraje se muestra ahora como un sitio cotidiano.

La pequeña pasa por vez primera por la puerta de la izquierda, con la esperanza de que el espíritu esté dentro del corral. Al no encontrarlo, vuelve al pozo para buscar sus huellas alrededor del aljibe, mientras suenan las notas de la melodía «Vamos a contar mentiras». El retorno a esta composición popular «indica al espectador que el episodio del fugitivo ha sido una equivocación y que el verdadero proceso de iniciación de la niña todavía no ha concluido» (Arocena, 1996, pág. 172).

Finalmente, accede al interior del cobertizo por el vano de la derecha repitiendo el recorrido que le enseñó su hermana ISABEL. ANA encuentra el reguero de sangre sobre el sillar de piedra, al tiempo que descubre a su padre observándola desde el umbral de la puerta. La niña sale corriendo hacia el exterior, y allí, frente al APICULTOR, que la mira fijamente, se produce la quiebra del universo que ha construido a través del imaginario del cine. ANA identifica a su padre como causante de la muerte del espíritu y escapa del lugar sin atender a su llamada, ante el rechazo que le produce el entorno familiar.

El territorio del corral, lugar posible que la niña recrea sumergida en la magia del cinematógrafo, le ha sido arrebatado con la intrusión de FERNANDO. Erice enfrenta dos mundos a través de las miradas del padre y la hija y propone una oposición entre lo que aparentemente está muerto, pero que entraña una posibilidad de vida, y lo que es vida paralizada y moribunda, dialéctica entre la vida y la muerte que se ha ido reiterando a lo largo del filme. «Hay muchos ejemplos. Teresa quiere saber si la persona a quien escribe vive todavía. Cuando el apicultor cruza por delante del cine, la banda sonora reproduce el momento en que el monstruo de *Frankenstein* cobra vida. El texto que redacta Fernando en la noche, hace referencia, a través de la vida de las

abejas, al 'reposo mismo de la muerte'. La inicial conversación entre las dos hermanas gira alrededor de la muerte, de verdad o de mentira, del monstruo y la niña que salen en la película que han visto. Isabel juega a hacerse la muerta. En fin, las referencias son casi constantes. No olvidemos, por otro lado, que el monstruo de *Frankenstein* es una criatura formada a partir de restos humanos a los que el doctor logra dar vida» (Erice, 1976, pág. 149).

La llamada del padre, «un grito de dolor», como señala el guión, ante la desolación que le produce el miedo que su presencia provoca en su hija, se va desvaneciendo en el paisaje. ANA surca los campos rebelándose contra la autoridad del APICULTOR para recorrer un camino, campo a través, que tal vez no lleve a ningún sitio, pero con la creencia de que puede llevarla a todas partes.

2.12. Unidad dramática 11: Ana vaga por el bosque

Secuencia 33: Isabel y Teresa buscan a Ana

Secuencia 34: El apicultor busca a Ana en el bosque nocturno

Secuencia 35: Teresa lee su carta y la echa al fuego

Secuencia 36: Ana imagina al monstruo de *Frankenstein* en el bosque

Secuencia 37: El apicultor encuentra a Ana **(Día 8)**

Secuencia 33

(01:17:44–01:18:19)

Escena 1

Localización. Terraza y huerta. Casa apicultor. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:17:44–01:18:05



Plano 448



Plano 448a

TERESA:

— *Anaaa...*

TERESA, de pie y de espaldas al punto de vista, va surgiendo asomada a la terraza que hay en la parte posterior de la casa.

La cámara se ha ubicado detrás del personaje, situado junto al pretil de piedra de la azotea. La mujer del APICULTOR otea frente a la hilera de álamos que se divisan altos bajo las nubes del cielo del atardecer.

En profundidad, el camino que recorre zigzagueante el paisaje al otro lado del río.

TERESA vocea el nombre de ANA, abrigada con una toquilla oscura que el viento mueve a la caída de la tarde.

La cámara inicia un movimiento panorámico de izquierda a derecha para seguir los pasos de la mujer que resuenan sobre las grandes baldosas, grises y mojadas, que cubren el suelo del terrado.



Plano 448b



Plano 448c

TERESA:

— *Anaaa...*

El movimiento de traslación se detiene cuando TERESA llega a la esquina de la azotea, donde vuelve a llamar a ANA colocando las dos manos alrededor de su boca en un intento de generar un efecto de eco. El grito de la madre se proyecta desde la atalaya —rodeada por las almenas del murete de piedra que se suceden en ángulo recto— en un clamor largo que parece llegar más allá de los árboles.

Sobre el rumor del viento, la voz astillada de un ave rellena la atmósfera con su acompasado graznido.

Corta a:

Secuencia 33

Escena 2

Localización. Pozo y alrededores. Exterior. Atardecer.

Duración: 01:18:05–01:18:19



Plano 449



Plano 449a

ISABEL:

— *Anaaa...*

Un plano general de una gran llanura por donde discurren tierras de labranza. La cámara se ha situado detrás de ISABEL, que, desde un pequeño montículo, contempla la casa abandonada junto al pozo, casi escondida, entre los colores pardos del atardecer.

El viento revuelve el cabello y el babi de la niña doblando los ramajes secos de la tierra en barbecho y batiendo la copa de un arbusto verde situado a la derecha del encuadre, con la mitad de la cepa en fuera de campo.

ISABEL llama a ANA ayudándose con las dos manos, a modo de bocina.



Plano 450



Plano 450a

Por corte, un plano medio de la niña en contrapicado, tomado desde una posición de cámara escorzada a la derecha, quien espera mirando hacia la casa abandonada alguna señal que le pueda indicar el paradero de su hermana pequeña.



Encadenado

Mediante un fundido encadenado, la imagen de ISABEL se va desvaneciendo lentamente en la oscuridad de la noche. El rumor del viento se va perdiendo y, en su lugar, comienza a advertirse la presencia de perros ladrando en la lejanía.

ANÁLISIS

El grito del FERNANDO llamando a ANA se va propagando en el paisaje que circunda el caserón, con las voces de TERESA y de ISABEL que repiten su nombre. Ya sea desde la terraza de la casa del APICULTOR, o en lo alto de la pequeña loma donde la hermana mayor divisa la casa abandonada, las dos localizaciones están unidas por la resonancia de una atmósfera densa que ulula con su propia voz. Una figura de estilo del cineasta que acrecienta la sensación de silencio, del aislamiento de los personajes más allá de la casa colmena «en medio de un paisaje adusto, ajenos a un mundo exterior del que lo ignoran todo» (Monleón, 2005, pág. 83).

El ruido del viento es una presencia sonora constante en *El espíritu de la colmena*; se diría que es un latir silencioso como «el latido del tiempo, que sus imágenes aspiran a capturar» (Erice, 2004a, pág. 41).

La temporalidad toma forma a través de la contemplación del rumor del viento, ruido sutil con el que se articula el discurrir cotidiano mediante planos largos exentos de diálogo, a la espera de que otros sonidos documentales se adhieran a la banda sonora del tiempo. Los pasos de TERESA sobre el pavimento de la terraza por donde transita completan el eco de su llamada. La voz astillada del grajo rellena acompasada la atmósfera silente, como una manifestación vehemente de otro grito capturado de la naturaleza que dará fin a la escena.

Desde la colina, la hermana mayor buscará a ANA con una llamada desde los lugares comunes de las niñas —el mismo encuadre y ángulo que durante la primera visita de las dos al corral abandonado (Secuencia 12, escena 1). La transición sonora del atardecer a la noche será vehiculada mediante la sustitución del rumor del viento por la presencia lejana de los ladridos, ruido con el que dará comienzo la nueva secuencia.

En el uso del sonido, Erice se suma a las teorías de Bresson descartando el comentario contrapuntístico de la imagen. «Bresson no

pretende el contrapunto sonoro para comentar la imagen, sino para reforzar la frialdad de la realidad. Prefiere los sonidos vulgares, corrientes y documentales. La banda sonora consiste sobre todo en sonidos naturales que puedan crear una idea de lo cotidiano que la cámara a veces es incapaz de mostrar» (Schrader, 2008, pág. 93).

Para Ehrlich y Martínez, en *El espíritu de la colmena* los ruidos desempeñan funciones simbólicas y narrativas. «Los sonidos naturales son orquestados como parte esencial de la experiencia cinemática que nos brinda el autor» (2010, pág. 8).

Secuencia 34

(01:18:19–01:19:18)

Escena 1

Localización. Vista general del bosque. Exterior. Noche.

Duración: 01:18:19–01:18:39



Plano 451

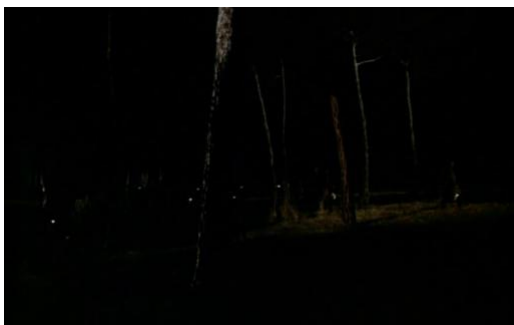


Plano 451a

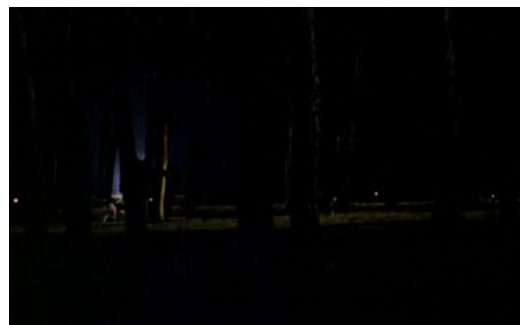
VOZ 1:

— *Anaaa...*

En el bosque, una hilera de luces surge en la noche cerrada. Un plano general muestra los puntos de luz de las linternas avanzando en diagonal entre los altos troncos de los árboles que se dispersan por el pinar. Apenas pueden distinguirse las figuras del grupo de hombres del pueblo que en batida busca a la niña gritando su nombre. El reclamo de los perros avanza con ellos.



Plano 451b



Plano 452

VOZ 2:

— *Anaaa...*

Por corte, un plano frontal del bosque con la procesión de farolillos acercándose a la posición de cámara. En profundidad, un pequeño perro blanco parece seguir un rastro cruzando hacia la parte izquierda del encuadre.



Encadenado

Una vibración electrónica, exterior a la diégesis, acompaña al fundido encadenado, casi imperceptible en la oscuridad de la noche. En el segmento sonoro, los ladridos de los perros van desvaneciéndose bajo el continuo electrónico que, finalmente, pasa a ocupar el primer plano de la banda de sonido.

Secuencia 34

Escena 2

Localización. Bosque. Exterior. Noche.

Duración: 01:18:39–01:19:18

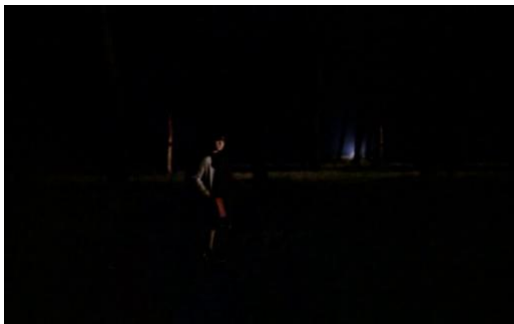


Plano 453



Plano 453a

En otro punto del bosque, ANA surge de frente caminando con su carterita roja, en dirección a la posición de cámara. El continuo electrónico sigue presente, mientras la pequeña avanza sin rumbo, entre los árboles, bajo los sonidos inquietantes de las aves nocturnas.



Plano 453b



Plano 454

La vibración electrónica cesa. ANA se detiene desorientada.

La niña mira hacia arriba, como si quisiera guiarse por la luna o por los ruidos de la noche que parece escuchar con atención.

Por corte, un plano frontal de ANA que sigue andando hacia la posición de cámara, ahora con la mirada en el suelo donde ha visto algo que llama su atención. Se agacha para ver mejor.



Plano 455



Plano 456

La cámara recoge en primer plano el rostro de ANA, que permanece en cuclillas mirando hacia abajo.

Por corte, un plano de detalle, en picado, de una seta para mostrar lo que está viendo el personaje. La luz de la luna se refleja en la sombrilla marrón del hongo que crece sobre el tapiz verde de la hierba.



Plano 457



Plano 458

Un corte nos emplaza de nuevo frente al rostro de ANA, con la mirada baja, en dirección al ejemplar que ha encontrado. La pequeña, pensativa, parece estar decidiendo si pisa la seta tal y como le enseñó su padre.

Corta otra vez a la planta, ahora junto a los pies de la niña que permanece agachada. La toma se ha realizado de nuevo desde una posición de picado, aunque desde una altura mayor, mostrando parte de la tela del babi de la pequeña cayendo sobre sus piernas.

La mano derecha de ANA va entrando por la parte superior izquierda del encuadre y desciende en dirección al hongo, en un gesto lento y poco decidido, hasta que, finalmente, acaba tocándola con los dedos.



Encadenado

La imagen se va desvaneciendo paulatinamente en las llamas amarillentas que van surgiendo mediante un fundido encadenado.

Los ruidos de las aves nocturnas se van perdiendo y, en su lugar, comienza a escucharse el ruido crepitante del fuego.

ANÁLISIS

El ladrido insistente de los perros acompaña a la patrulla que busca a ANA por el bosque en la noche cerrada. El oscuro plano general del pinar se va poblando con la resonancia del nombre de la niña, repetido como eco en las voces humanas.

La indeterminación espacial de la fuente sonora que emite las llamadas se ve acrecentada por la perspectiva dibujada por las cadencias de las voces que se van superponiendo en el paisaje, en una propuesta de escucha acusmática destinada a un oyente solitario y contemplativo.

Los pequeños puntos luminosos de las linternas de la cuadrilla se transforman en figuras por pregnancia. Así, las percepciones sonora y visual se influyen mutuamente «y se prestan la una a la otra, por contaminación y proyección, sus propiedades respectivas» (Chion, 1993, pág. 20).

El fundido encadenado, apenas perceptible en la oscuridad del bosque, sirve de nexo para situar la posición de ANA caminando entre los árboles en otro punto del pinar. Una vibración electrónica breve enmascara el cambio de escena en la banda sonora, todavía con la presencia de los ladridos en el entorno de la patrulla. Con el primer plano ocupado por el continuo electrónico, los ruidos de las aves nocturnas se incorporan como sonidos lejanos, como una vida que se oye a lo lejos.

Según el canon vinculado a la poética romántica, ANA, desorientada bajo el vago encanto de la naturaleza, parece encontrar un rastro mirando a la luna y escuchando con atención los ruidos inquietantes de las aves nocturnas.

«Los sonidos que se mencionan en los libros y las poesías románticas —y que, por lo tanto parecen identificarse como tales— son a menudo los que resuenan en la distancia, los que tienen una causa alejada e invisible, como si estuvieran ‘separados’ de la visión o de la presencia de su causa» (Chion, 1999, pág. 32).

ANA se agacha al encontrar la seta iluminada por el reflejo de la luna. Pensativa, parece valorar la decisión de aplastarla considerando las enseñanzas de su padre en su paseo diurno con su hermana ISABEL por el bosque (Secuencia 15). Siguiendo el dictado de su necesidad de saber y descartando los consejos del APICULTOR, finalmente la toca con dos deditos, se diría que es una caricia.

El mundo sonoro traslada a la niña al mundo de lo imperceptible. «El sonido parece representar una unidad vibratoria del mundo, una música más allá de los sonidos, o una voz sin voz más allá de las voces, la voz de todas las voces o la voz muda, aquella de la que se dice que sólo los ángeles la oyen» (Monleón, 2006, pág. 85).

Secuencia 35

(01:19:18-01:20:37)

Escena 1

Localización. Rincón frente a la chimenea. Interior. Noche.

Duración: 01:19:18-01:20:37



Plano 459



Plano 460

Las llamas van surgiendo destellantes entre los troncos de leña, en el seno de una chimenea.

La cámara recoge, desde una posición escorzada a la derecha, un plano de detalle del piso donde se consumen los palos, en primer término, y, en profundidad, el ángulo que forman los ladrillos en el interior del hogar, en la parte izquierda del encuadre.

Sobre el crepitar del fuego comienza a escucharse un solo de guitarra¹⁰¹, exterior a la diégesis, al que se añade un continuo musical electrónico.

Por corte, un plano medio de TERESA leyendo una carta escrita por las dos caras, sentada frente a la chimenea. La luz amarillenta ilumina el rostro de la mujer tornando el color blanco de su blusa y el papel escrito que sostiene en las manos. La chaquetilla que viste TERESA adquiere tonos rojizos. La figura de la mujer se recorta en un fondo oscuro, desprovista de cualquier referente espacial que profile la estancia donde se desarrolla la escena.

¹⁰¹ La misma melodía, que interpretada a flauta, acompañaba las primeras luces del alba en el estudio del APICULTOR, tras pasar la noche en vela (Secuencia 10, escena 1).



Plano 460a



Plano 460b

TERESA pliega la hoja siguiendo las marcas de los dobleces, como si ya la hubiera preparado para mandarla y la estuviera releendo. A continuación, pensativa, la mete en un sobre que toma de su regazo.



Plano 460c



Plano 461

Su mirada, concentrada en el destinatario, delata un pensamiento, mientras el fuego proyecta ráfagas de luz sobre su rostro.

Corta a un plano frontal corto, de detalle, de las llamas donde prosiguen los ruidos repetitivos y secos de la combustión. La melodía de guitarra permanece como fondo sonoro.



Plano 461a

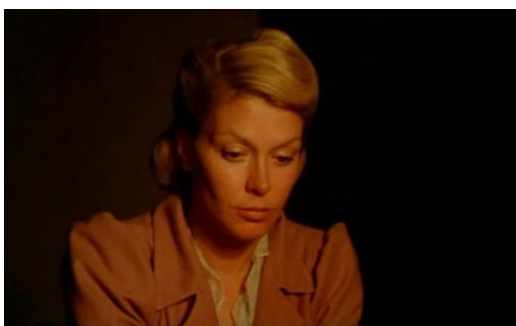


Plano 461b

La mano de TERESA entra en campo por la esquina inferior izquierda del encuadre para arrojar la carta a las llamas.

El punto de vista muestra el sobre que comienza a arder frente a la mirada de la mujer.

Bajo el sello con el retrato de Franco, no puede distinguirse el nombre de la persona a quien va dirigida la carta, si bien debajo se lee una dirección: «Cruz Roja Internacional, Nize (Francia)».



Plano 462



Plano 463

Un nuevo corte nos emplaza frente al rostro TERESA, ahora desde una distancia menor, con la mirada baja viendo arder el sobre.



Plano 463a



Plano 463b

Un contraplano de las llamas para mostrar la consumición del papel. El fuego va recortando los bordes paulatinamente hasta que el manuscrito queda reducido a cenizas.

Funde a negro.

ANÁLISIS

Mientras ANA acaricia la seta, perdida en el laberinto del bosque nocturno, un fundido encadenado nos sitúa ante la imagen luminosa de la chimenea donde TERESA lee una carta. La secuencia, no prevista en el guión e improvisada durante el rodaje¹⁰², suspende momentáneamente el oscuro itinerario de la niña mediante la inserción de una acción que comienza y concluye con las imágenes de las llamas. Lo que hace ANA con la seta no se muestra. Se trata de un recurso narrativo similar al utilizado cuando TERESA volvía de la estación y pasaba con su bicicleta por delante del cine (Secuencia 7, escena 2). De la misma manera que los productores de la película de Whale suprimieron las imágenes del monstruo arrojando a la niña al río en vigencia del Código Hays.

En esta ocasión, «ningún indicio narrativo permite aventurar nada sobre la naturaleza de la seta. [...] Una elipsis entre la mano tocando la seta y ANA caminando por el bosque hubiese sugerido que sí se la había comido. Al insertar la secuencia de TERESA nos da la sensación de que mediante este montaje en paralelo se nos está escamoteando una información, pero nos quedamos sin conocer su verdadera naturaleza» (Pena, 2004, págs. 108-109).

Para Carmen Arocena, lo importante es que la seta funciona aquí como una metáfora de lo prohibido. «Ana rompe todas las prohibiciones de la colmena al tocar la seta» (1996, pág. 177).

La presencia de TERESA frente a la chimenea —con la acción de ANA en suspenso— plantea una lectura abierta a la colaboración del espectador, un cineasta en potencia, en palabras de Erice, del que solicita la recreación de su ficción. Desconocemos a quién escribe la mujer y si la carta que echó al buzón correo del tren iba dirigida a la misma persona en Niza, pero en su condición de figura la percibimos como una mujer que arroja la carta al fuego como signo de una forma de derrota. Acompañada por la misma melodía que surgía con las

¹⁰² Según nota del guión, pág. 122.

primeras luces del alba en el estudio de FERNANDO, tras su naufragio de noctámbulo tomando notas del libro de Maurice Maeterlinck sobre los misterios que rigen la colmena, la escritura aparece vinculada a los personajes de los padres como ausencia de palabra y símbolo de su exilio interior. «Es más, a veces yo llegué a pensar que el texto de la carta que escribe Teresa podría estar igualmente dirigido a su marido, esa figura tan lejana, tan ausente» (Erice, 2011).

La contigüidad de las acciones de ANA y TERESA —la primera, en la oscuridad del bosque barajando los misterios de su aventura hacia el conocimiento y, la segunda, al calor de la claridad de la lumbre y conocedora de su destino ausente— viene a reproducir plásticamente el contraste entre el lenguaje sometido del universo de los adultos y el alfabeto verdadero del aprendizaje infantil, todavía al margen de las reglas sociales.

Sabedor de las dificultades de los actores adultos para representar su personaje en la estructura lírica de *El espíritu de la colmena* —donde «como en un poema, cuando se nombra a un apicultor es ‘el apicultor’; un tren, ‘el tren’» (Erice, 2005, pág. 459)—, el cineasta procede sin darles datos precisos para que ellos vayan descubriendo poco a poco ciertas pistas, como hace Ana en la ficción.

«Cuando Teresa escribe una dirección en el sobre de su última carta, me dijo sonriendo: ‘ ¡Vaya, por fin voy a saber a quién escribo! Dime qué nombre pongo’. Le contesté que pusiera en el sobre el nombre de una persona a la que ella quisiera mucho. Y entonces ella escribió el nombre de su hijo. No se lee muy bien, y casi nadie sabe de quién se trata, pero para Teresa en ese momento, al mostrarlo a la cámara adquirió un sentido especial» (*ibídem*, pág. 454).

Secuencia 36

(01:20:37-01:23:12)

Escena 1

Localización. Orillas de un río. Exterior. Noche.

Duración: 01:20:37–01:23:12



Plano 464



Plano 464a

En el bosque, la luna se refleja en el curso de un río. Un plano general recoge el punto brillante formado en la superficie lisa del agua, en la parte inferior derecha del encuadre. En profundidad, ANA surge andando con su carterita roja entre los altos troncos de los árboles. En la noche cerrada, la cámara realiza un *travelling* lateral en paralelo siguiendo la trayectoria de la niña por la orilla del río, en dirección a la derecha del punto de vista.



Plano 464b



Plano 464c

La pequeña va caminando por la ribera orientándose por el rastro de la luna que se deja ver en la oscuridad de las aguas.

En el bosque, los pájaros de la noche parecen dialogar con el rumor inquieto de la corriente del río.



Plano 464d



Plano 465

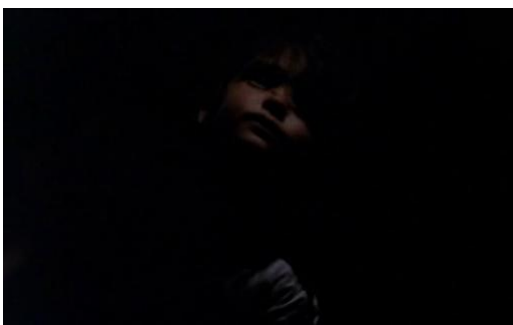
ANA se acerca entre la maleza hasta el borde mismo del agua. Se agacha en cuclillas y mira hacia abajo depositando el cabás a su lado.

El agua se refleja destellante en el babi de la niña que sobresale bajo su capa oscura.

Corta a un plano de la pequeña, de espaldas al punto de vista, iluminada lateralmente. El contorno de su cabecita se recorta hasta el costado derecho sobre el fondo oscuro, quedando el resto del perfil en zona de sombra.

En el lado izquierdo del encuadre, la claridad de la luna se mueve ondulante formando líneas verticales.

Lejanas, las teclas de un piano percuten cadencias repetitivas que se añaden al fondo sonoro de las aves nocturnas.



Plano 466

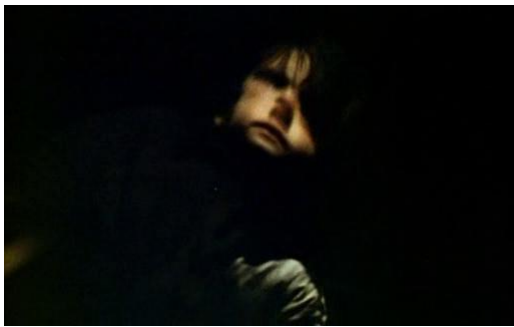


Plano 467

Por corte, un plano de detalle del agua, donde ANA ve reflejado su rostro movedizo. Una voz etérea y evanescente se une al continuo musical

modulando un cántico evocador de ondinas y seres fabulosos que habitan las aguas y los bosques.

Corta a un primer plano de ANA mirándose en el río. La luz que se proyecta en el agua ilumina destellante el rostro de la niña marcando un fuerte contraste con la oscuridad que la rodea.

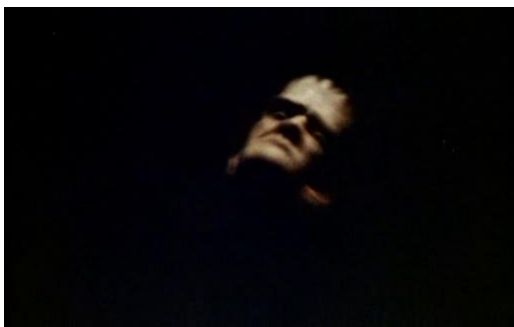


Plano 468

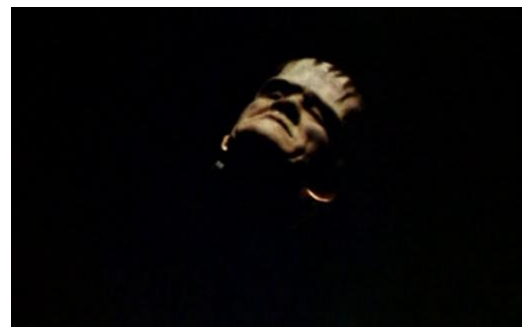


Plano 468a

Un nuevo corte para mostrar la superficie líquida donde se mueve el semblante de la niña como impulsado por una fuerza desconocida. La faz de ANA va desapareciendo poco a poco de ese espejo improvisado, y, en su lugar, surge otro distinto.



Plano 468b



Plano 468c

El plano subjetivo, en ligero contrapicado, muestra la cara ondulante del monstruo componiéndose nítidamente ante los ojos de la ANA.



Plano 469



Plano 470

Un nuevo corte para hacer patente la mirada de la niña contemplándose en el agua. La voz evanescente persiste envolviendo la escena con su halo de fantasía.

Corta a ANA, de espaldas, sin moverse. La cámara comienza un desplazamiento en profundidad hacia delante acompañando el ruido de pasos, en *off*, que se aproximan lentamente aplastando la maleza.



Plano 471



Plano 472

Por corte, un plano entero de una silueta gigantesca, inmóvil, situada a unos metros, entre los árboles. La sombra avanza un poco más en dirección a ANA.

Corta otra vez a la niña, que permanece inmóvil, dando la espalda al punto de vista.



Plano 472a



Plano 473

La pequeña se vuelve a mirar.

Corta a un primer plano subjetivo de la sombra aproximándose lentamente hacia la posición de cámara. El contorno de una cara se va perfilando a contraluz, a medida que la figura se va acercando.



Plano 473a



Plano 474

«Es él: FRANKENSTEIN»¹⁰³. El rostro del monstruo —de frente prominente, con las dos clavijas, a ambos lados del cuello, que sirvieron para unir una cabeza a un cuerpo decapitado— se muestra nítido ante los ojos de la niña.

Por corte, un primer plano de ANA que no huye ni grita. La pequeña permanece agachada, quieta, con los ojos fijos «en una mirada infinita, apagada y extrañamente melancólica: la mirada del monstruo»¹⁰⁴.

¹⁰³ Según nota del guión, pág. 124.

¹⁰⁴ Tal y como se anota en el guión, pág. 126.



Plano 475



Plano 476

Un contraplano de FRANKESNTEIN que se acerca despacio.

Otro corte nos emplaza ante un plano de conjunto de ANA y el monstruo, desde una posición de cámara escorzada hacia la izquierda. El grandullón avanza de costado hacia la pequeña con pasos rudos e inestables.

La luz de la luna ilumina el rostro de la niña que permanece en cuclillas con los ojos fijos en la figura enorme.

En profundidad, el foco rutilante se proyecta en las negras aguas del río dejando ver, por momentos, unas manos resplandecientes pendiendo rígidas del cuerpo opaco y mecánico del ser extraordinario.

Las voces lejanas repiten su eco ilusorio tejiendo una maraña de sonos extraños y hermosos.



Plano 476a



Plano 476b

El gigantón se pone de rodillas frente a ANA con lentitud.



Plano 476c



Plano 477

Un continuo electrónico ejecutado con órgano, exterior a la diégesis, señala la presencia de una energía que parece desprenderse del encuentro de las miradas de los dos.

La cadencia musical cesa, mientras el cántico sigue como fondo sonoro envolviendo ahora el gesto de la criatura levantando sus poderosos brazos hacia ANA, como si fuera a estrecharla¹⁰⁵.

La pequeña se mueve un poco, levantándose levemente, como si quisiera refugiarse entre los brazos del monstruo.

Corta a un plano medio de la niña mirando a FRANKENSTEIN y recibiendo las manos de la criatura suspendidas en el aire.



Plano 477a



Plano 477b

ANA cierra lentamente los ojos y las manos del monstruo van cayendo en zona de sombra.

¹⁰⁵ «Este gesto está cargado de ambigüedad: imposible saber si encierra amparo o destrucción, o las dos cosas a la vez». De acuerdo con la nota del guión, pág. 126.

Funde a negro.

ANÁLISIS

Perdida en el bosque, ANA se orienta por el rastro que deja la luna en el cauce del río al que se acerca viendo su cara reflejada.

La atención cinematográfica comienza en una superficie lisa similar a la pantalla del cine de Hoyuelos donde la pequeña contemplaba el encuentro de FRANKENSTEIN con MARÍA a orillas de un lago (Secuencia 7, escena 3). El contracampo se articulaba en aquella ocasión mediante las miradas de los niños y mayores del pueblo que asistían a la proyección de la película de James Whale.

En esta secuencia, el punto de vista se traslada al espectador de la película española que se sumerge en la fantasía de ANA persuadido por la puesta en escena de un cántico que entona la secreta melodía del bosque, habitada por los mitos y quimeras de seres tan fabulosos como el monstruo creado por el *Doctor Frankenstein*.

A la luz de la luna, el semblante de ANA va desapareciendo de las aguas y, en su lugar, emerge el de la criatura fantástica. Se trata de una proyección de su propio fantasma.

«Tanto la figura de Don José como el fugitivo, como finalmente *Frankenstein*, son proyecciones del mismo fantasma. Pensé que eran peldaños que había que ir subiendo para llegar al momento en el que el fantasma aparecía. Ana se ganaba el derecho a que el fantasma se hiciera presente. Porque lo que tiene fundamentalmente el personaje de Ana es fe, extraordinaria» (Rodríguez, 1998)

La aparición del gigante envuelto en la textura sonora del bosque y los juegos de luz de la luna es un sueño.

«No se trata de un reflejo real, pues aunque unos pasos se acercan por detrás de la niña, en *off*, todavía se encuentran a cierta distancia del río, imposibilitando dicho reflejo» (Pena, 2004, pág. 109).

El sueño, no obstante, forma parte del recuerdo de las imágenes de la película *El doctor Frankenstein* y del acceso al conocimiento a través del cine. Erice reproduce, de manera esquemática, algunos rasgos presentes en la escena más conocida del filme de James Whale recreando la acción de la criatura jugando con MARÍA. A través de las manos temblorosas del monstruo, fruto de una agitación que parecía estar fuera de su control, el cineasta repite el gesto del autómatas tendiendo las manos hacia la niña. Entonces ANA cierra los ojos, recogiendo en su interior, como si hubiera adquirido ya el poder de invocar a su propio espíritu.

«De las aguas de la muerte, Ana resurgirá pura y silenciosa. Capaz de invocar definitivamente al espíritu, que ya está en ella, cuyo disfraz es ahora ella misma» (Savater, 1976, pág. 25).

Muy discutida por la crítica, la materialización del fantasma encarnado por el actor José Villasante, debió descartarse, según Fernández-Santos, pues había que recurrir a un doble al no poder contar con la presencia de Boris Karloff, intérprete del monstruo en la película americana.

«Recuerdo que le pedí a Víctor que no sacara nunca una toma frontal del suplantador de Boris Karloff porque se notaría que es un suplantador. Y ahí no me hizo caso; no debía haber salido, a mi juicio, porque es el rostro de un simulador. Y en ese momento la película hace que la ficción se convierta en simulación. A la máscara de Boris Karloff se une el remedo de esa máscara; es la máscara de una máscara: es un mascarón. Entonces ahí el mito se deteriora» (Rodríguez, 1998).

Sin embargo, Erice considera la aparición del monstruo como una decisión clave en la película y la justifica en términos de la experiencia personal de la protagonista, Ana Torrent.

«Si decidí finalmente mostrar a *Frankenstein* fue por Ana Torrent, recordando la conversación que sobre el monstruo había tenido con ella el día en que la conocí. Recordando su fe tan conmovedora, y a modo de recompensa, Ana merecía sin duda que el monstruo acudiera a su llamada. Además, encontré a un actor secundario, ya maduro, José Villasante, que fue

quien lo interpretó, hijo de un actor de teatro al que llamaban *Frankenstein* por su parecido con Boris Karloff. No pude confirmar este dato, pero es lo que me contaron. Imaginad a una persona que de niño ha oído cómo a su padre le llamaban *Frankenstein*... El hijo de *Frankenstein*: una razón más para ratificarme en lo que hice. Pero, insisto, lo que me decidió fue la actitud de Ana Torrent, que tuvo su mejor premio en el rodaje de la película» (Erice, 2005, pág. 466).

Secuencia 37

(01:23:12-01:24:18)

Escena 1

Localización. Llano. Exterior. Amanecer.

Duración: 01:23:12-01:24:18



Plano 478



Plano 478a

En un plano general, el viento acompaña el fulgor amarillento del amanecer en mitad de una llanura. La claridad se va abriendo paso haciendo emerger, en profundidad, a un grupo de hombres que se aproximan de frente al punto de vista.

El perro de caza del APICULTOR corretea entre los surcos verdosos del descampado acompañando a la patrulla por el paisaje abierto donde se oye la voz repetida de un grajo.



Plano 478b



Plano 479

El can, que avanza en primer término siguiendo algún rastro, sale por la esquina derecha del encuadre.

Corta a un plano general de una pared alta, semiderruida y erosionada por el paso del tiempo, con un arco en el centro. La toma se ha realizado en ángulo oblicuo, de manera que los surcos de tierra discurren transversales.

El perro aparece veloz por la esquina inferior izquierda del encuadre alzándose con impulsos rápidos entre los montones de tierra hasta adentrarse en las ruinas.



Plano 480



Plano 481

Un nuevo corte nos sitúa frente al grupo de hombres que marcha en rombo y a paso ligero, a cierta distancia del animal. En primer término, el APICULTOR, con gorra oscura, junto al criado JOSÉ, que va cubierto con una manta.

El viento sopla con fuerza.

Otra vez, por corte, un plano general del recinto en ruinas. El perro aparece bajo el arco ladrando para avisar a la patrulla de que ha encontrado el rastro. Después, vuelve a cruzarse al otro lado de la muralla.



Plano 482



Plano 482a

Corta a un plano general corto de ANA tumbada sobre la hierba, en mitad de las ruinas. La niña, semidormida y acurrucada bajo su capa, apoya la cabeza en el cabás dando la espalda al punto de vista.

El animal se acerca a la pequeña emitiendo gruñidos y, husmeando en torno a su cara, consigue despertarla. Luego vuelve a salir ladrando para atraer la atención del grupo de hombres.



Plano 483



Plano 483a

Corta a un plano medio de ANA realizado desde una posición escorzada hacia la derecha. La niña yergue su cabecita sobre la cartera roja, como oteando un lugar desconocido. Alertada por los ruidos, la pequeña vuelve la mirada a su izquierda, en dirección al muro de piedra.



Plano 484



Plano 485

Otro corte para volver al campo arado junto a la muralla. El grupo, ya próximo, se dispone a traspasar el ojo de la fortaleza derruida entre los ladridos inquietos del perro.

Por corte, un plano en contrapicado del APICULTOR pasando bajo el arco, donde encuentra a su hija tendida en el suelo. A continuación, entra el resto de hombres que lo acompaña.



Plano 485



Plano 485a

APICULTOR:

— *Ana, Ana*

FENANDO se acerca a la niña, seguido muy de cerca por JOSÉ. Los demás vuelven sobre sus pasos al ver que la pequeña está a salvo.

El APICULTOR llama a ANA estrechándola contra sí, sin que la niña emita palabra alguna.



Plano 485b



Plano 485c

JOSÉ:

— *Ana, ¿Qué te ha pasado?*

JOSÉ recoge los zapatos de la pequeña esparcidos en la hierba y se los entrega al APICULTOR. Después se interesa por ANA preguntándole en voz baja, si bien la niña sigue sin contestar.

FERNANDO empieza a calzar a ANA entre los chillidos lastimeros del perro que permanece impaciente al lado de la niña.

Funde a negro.

ANÁLISIS

El itinerario de ANA por la meseta castellana en busca de FRANKENSTEIN se da por concluido tras su encuentro en el río. La aventura iniciada en el cine de Hoyuelos se cierra cuando la protagonista vuelve al origen de su deslumbramiento representando la escena del celuloide. Solución narrativa de estructura circular con la que el cineasta regresa al plano de la película de James Whale, donde, según afirmaba, estaba contenido todo.

«El recorrido narrativo de la película se va a articular siguiendo el camino que transforma al monstruo de la película en un espíritu; trayectoria que nos lleva de lo exterior a lo interiorizado, núcleo semántico que articula todo el filme» (Arocena, 2005, pág. 314).

A partir de la interiorización de las imágenes del cinematógrafo que lleva a cabo ANA, los distintos elementos discursivos del filme se organizan en un conjunto coherente con esa figura alegórica del cineasta que representa la memoria cinéfila, esto es, aquella evocación compuesta de retazos de películas que marcaron la existencia de muchos hombres de su generación.

«La sala cinematográfica era un lugar donde se han producido experiencias que han sido importantes en nuestra formación. Pertenecen, no por casualidad, a una época pasada porque hoy día los niños en general ven su primera película en su casa frente a un televisor, y en mi generación no era así. Es decir, asistir a una proyección cinematográfica significaba abandonar la privacidad doméstica, lo privado. Tenía más de aventura de lo que tiene hoy, por lo menos cuando se es niño» (Criterion Collection, 2000).

Al amanecer, la patrulla encuentra a ANA cerca de unas ruinas en mitad del campo, lejos del lugar de su experiencia con el monstruo, junto a las aguas del río. «Todo apunta a que dicho encuentro sólo ha podido ocurrir en la propia mente de la niña que ha soñado un decorado similar al que había visto en la película *El doctor Frankenstein*» (Pena, 2004, pág. 111).

La imaginación de ANA la ha llevado por los espacios solitarios que circundan su casa. Páramos surcados por el viento donde se concreta el territorio de la infancia y que aparecen inconexos en el espacio cinematográfico creado por Erice, más aún ahora cuando ANA despierta de su sueño junto a unas ruinas. Los restos materiales del pasado surgen extraordinarios en un fondo paisajístico ya conocido y proponen una lectura nostálgica del drama romántico de la protagonista. Desde un promontorio, un plano en picado sitúa el punto de vista del espectador contemplando en la distancia las quimeras de la infancia, mirada secreta con la que el cineasta explora el lugar de la inocencia deudor «de ese tiempo sin fechas que reaparece, una y otra vez, en los ojos de los niños» (Erice, 2004a, pág. 41).

2.13. Unidad dramática 12: Ana es diferente

Secuencia 38: Ana se aísla: *En los niños, la pena tiene horror de la luz y huye de las miradas humanas.*

Secuencia 39: Ana habita en el lugar de *los hijos del cine.*

Secuencia 38

(01:24:18-01:27:58)

Escena 1

Localización. Salita. Casa del apicultor. Interior. Día.

Duración: 01:24:18–01:26:15



Plano 486



Plano 486a

Surgiendo del negro, un plano de conjunto muestra la pared de la salita de la casa del APILCULTOR donde se apoya el piano vertical. Encima, el reloj de sobremesa en medio de los candelabros, marcando con su tictac el ritmo acompasado del tiempo en la estancia vacía.

En el borde lateral derecho del encuadre, la puerta de la habitación contigua se abre y entra enseguida el médico de la familia. En el izquierdo, la contraventana de madera abierta da a paso a la luz de la mañana.

La cámara inicia un movimiento panorámico de derecha a izquierda para seguir al doctor, que lleva el fonendoscopio colgando del cuello.



Plano 486b



Plano 486c

El hombre cruza hasta la mesa camilla, situada delante del ventanal, que contemplamos ahora encuadrada, con los dos batientes de madera abiertos. La luz amarillenta filtrada por la celosía de celdillas hexagonales se proyecta intensa sobre la tarima de madera del suelo.

El MÉDICO, de mediana edad, con barba cana y gafas de pasta, parece haber terminado de reconocer a ANA. Saca un libro de recetas de su maletín y se sienta a escribir con la boina y el abrigo puestos.



Plano 486d



Plano 486e

En profundidad, el chirrido de una puerta, seguido de ruidos de pasos, indican que alguien se acerca. El reloj da un cuarto.

TERESA entra por la derecha del encuadre y se inclina junto al MÉDICO apoyándose sobre su hombro.



Plano 487



Plano 487a

TERESA:

— *Miguel, dime ¿cómo está?*

MÉDICO:

— *Bien, un poco débil aún.*



Plano 487b



Plano 487c

TERESA:

— *Es que apenas duerme. No come, no habla. La luz le molesta. A veces nos mira, pero parece no reconocer a nadie. Es como si no existiéramos.*

Por corte, un plano medio de los dos.

TERESA se dirige al doctor con confianza, mientras él redacta. Tratándole de tú y por el tono empleado por la mujer, se percibe que es amigo de la familia. Preocupada, TERESA da cuenta del silencio persistente de ANA, dudando incluso de que pueda reconocer a su familia.



Plano 488



Plano 488a

MÉDICO:

— *Teresa, Ana es todavía una niña y está bajo los efectos de una impresión muy fuerte...; pero se le pasará.*

El MÉDICO se pone en pie y, tomando a TERESA por los hombros, trata de sosegarla con palabras tranquilizadoras. Mientras la mira de frente

hablándole en voz baja, enrolla su fonendoscopio, en gesto de que va dando término a la conversación.

El doctor va a moverse, pero TERESA, no conforme todavía, lo retiene para volver a preguntar.



Plano 489



Plano 489a

TERESA:

— *¿De verdad, Miguel?*

Por corte, un primer plano manteniendo a los dos personajes en campo, con el MÉDICO vuelto hacia la mujer, en escorzo, en la parte izquierda del encuadre.



Plano 490



Plano 491

MÉDICO:

— *Poco a poco irá olvidando... Teresa, lo importante es que tu hija vive. Que vive...*

Un contraplano del MÉDICO fijando su mirada en la madre. Sus palabras, llenas de convicción sugieren que es una cuestión de tiempo.

Corta a TERESA, ahora con los ojos hacia el doctor desde el ángulo contrario. La luz color miel se refleja en su rostro pensativo ante las palabras del hombre.



Plano 491a



Plano 492

TERESA baja la cabeza en gesto de interiorizar su advertencia.

Un nuevo contraplano para mostrar al MÉDICO mirando a TERESA, como si quisiera comprobar que ésta ha escuchado bien.

El tictac del reloj revela el silencio que se ha abierto en la conversación.



Plano 493



Plano 493a

MILAGROS:

— *Se ha dormido...*

Corta a un plano general de la habitación desde una posición de cámara escorzada hacia la derecha, apuntando hacia el ventanal.

MILAGROS entra por la derecha del encuadre y se acerca a la mujer informándole, en voz baja, de que ANA está ya dormida.



Plano 493b



Plano 493c

MILAGROS:

— *Don Miguel, se ha dormido...*

MÉDICO:

— *Que tome estas medicinas. Ahí le indico las dosis.*

MILAGROS se inclina solícita ante el MÉDICO repitiendo la frase, como si fuera un dato de vital importancia. El hombre se acerca a la criada entregándole la receta y haciéndole saber que el protocolo de tomas está indicado en el papel.



Plano 493d



Plano 493e

MILAGROS:

— *Sí señor, ahora mismo me acerco a la botica.*

MILAGROS atiende a las recomendaciones del doctor y, demostrándole su diligencia, sale enseguida por la derecha del encuadre mirando con interés la receta que lleva en las manos.



Plano 493f



Plano 493g

MÉDICO:

— *Que vaya comiendo algo, cosas que digiera bien. Una sopa, sin mucha grasa, algún huevecillo pasado por agua...*

El hombre recoge su pluma, mientras se dirige a la TERESA dándole indicaciones sobre la dieta que han de administrar a la niña.



Plano 493h



Plano 493i

MÉDICO:

— *Y tú, Teresa, a descansar, que lo necesitas tanto como ella. Y si ocurre algo, me mandas a llamar con Milagros y yo vengo enseguida.*



Plano 493j



Plano 493k

El MÉDICO mete el talonario de recetas en su maletín y, afectuosamente, coge a TERESA de un brazo aconsejándole descanso. Los dos se dirigen lentamente hacia la posición de cámara. En mitad del trayecto, el doctor se detiene para hacer saber a TERESA su disposición para acercarse a ver a la niña cuando lo necesiten. Después, salen por la izquierda del encuadre.

Corta a:

Secuencia 38

Escena 2

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Día.

Duración: 01:26:15–01:27:58



Plano 494



Plano 494a

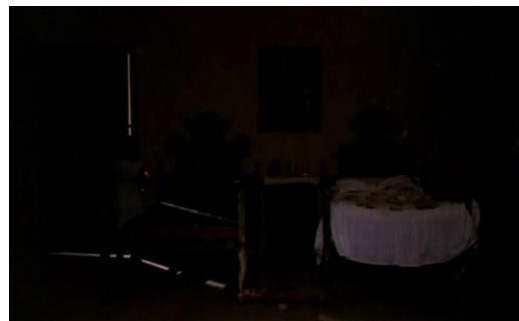
Un plano general de la habitación de las niñas casi a oscuras. La toma se ha realizado frente a la pared de los cabeceros de las camas, con un ligero escorzo hacia la derecha para recoger la puerta de acceso, encuadrada en la parte superior izquierda. Un resquicio de luz procedente de las estancias de la casa pasa por debajo de la entrada.

Los débiles rayos que se filtran a través de la ventana, entre las persianas, dejan ver el somier desnudo de la cama de ISABEL. La de ANA está cubierta por la colcha estampada.

La puerta se abre desde fuera y entra ISABEL lentamente.



Plano 494b



Plano 494c

El chirrido resuena en la alcoba silenciosa, que se ilumina momentáneamente hasta que la niña se vuelve para cerrar la puerta.



Plano 494d



Plano 494e

Los pasos de la hermana mayor sobre la tarima indican que se va acercando a la posición de cámara, si bien la claridad deja ver que se dirige a la izquierda, en dirección a la ventana, en fuera de campo.

ISABEL abre los postigos para que entre más luz.



Plano 494f



Plano 494g

ANA esta acostada de lado en su cama mirando hacia la cómoda.

Las voces del exterior llenan la atmósfera de la habitación en silencio.



Plano 494h



Plano 494i

ISABEL aparece de lado, por la izquierda del encuadre, en dirección al pasillo que hay entre las dos camas. Cuando llega hasta los pies del somier, gira a su izquierda dando la espalda a la posición de la cámara.



Plano 495



Plano 495a

Por corte, un plano medio largo de la niña, realizado desde la pared lateral derecha de la habitación, mostrando a la pequeña de lado introduciéndose por el pasillo. ISABEL gira a su derecha para sentarse lentamente en el somier. La pequeña mira hacia la cama de ANA llamándola.

ISABEL (En voz baja):

— Ana



Plano 496



Plano 497

Corta a un plano subjetivo para mostrar lo que está viendo. Su hermana sigue acostada, de cara a la pared de la cómoda, sin responder; parece dormida.

Un contraplano de ISABEL que, sin dejar de mirar a su hermana, se desliza con lentitud por el somier hasta alcanzar el suelo con los pies.



Plano 497a



Plano 498

ISABEL, volviéndose hacia los pies de las camas, sale por la izquierda.

Por corte, un plano general frontal de la habitación con la niña andando con pasos lentos y cuidadosos entre las dos camas.



Plano 498a



Plano 499

ISABEL bordea la cama de su hermana, en dirección al cabecero. En actitud sigilosa, accede por el paso que queda libre entre la cómoda.

Por corte, un plano medio de la cama de ANA, realizado desde el pasillo, mostrando a la niña pequeña tapada hasta el cuello, inmóvil. ISABEL se acerca entrando en campo por la derecha del encuadre.



Plano 499a



Plano 499b

Levanta un poco el embozo de la sábana para ver el rostro de su hermana. La hermana mayor la contempla moviendo los labios, como si estuviera diciéndole algo; después, la vuelve a tapar con mucho cuidado.

Funde a negro.

ANÁLISIS

«En los niños, la pena tiene horror de la luz y huye de las miradas humanas», escribe Erice, citando a Thomas de Quincey¹⁰⁶ en la portada del guión de *El espíritu de la colmena*. Si bien la mención planea sobre el conjunto del relato como una imagen poética evocadora de las sombras de la infancia, en esta secuencia adquiere una resonancia especial al producirse el aislamiento de ANA de todo su entorno familiar.

La madre, preocupada, recurre al médico transmitiéndole los síntomas de la pequeña: «Apenas duerme. No come, no habla. La luz le molesta. A veces nos mira, pero parece no reconocer a nadie. Es como si no existiéramos», le explica. Sin embargo, el diagnóstico del MÉDICO se encamina hacia remedios como el olvido y el paso del tiempo para borrar la fuerte impresión sufrida por ANA.

¹⁰⁶La cita aparece en el capítulo primero del libro *Autobiographical Sketches*, de 1853, titulado «The affliction of childhood», donde el escritor inglés relata la muerte de su hermana Jane, cuando él tenía seis años, como uno de los acontecimientos más dolorosos de su vida. El autor da cuenta de la incapacidad para entender la muerte a esa edad y del sentimiento de tristeza nunca superado. Refiriéndose a aquel tiempo de ignorancia y, en expresión romántica, De Quincey escribe que siempre pensó que su hermana Jane volvería, igual que la primavera trae las rosas y el azafrán después del solsticio de invierno.

El fragmento donde se incluye la cita utilizada por Víctor Erice es el siguiente: «On the day after my sister's death, whilst the sweet temple of her brain was yet unviolated by human scrutiny, I formed my own scheme for seeing her once more. Not for the world would I have made this known, nor have suffered a witness to accompany me. I had never heard of feelings that take the name of 'sentimental', nor dreamed of such a possibility. But grief, even in a child, hates the light, and shrinks from human eyes». (De Quincey, 1853, cap. I) (*El día después de la muerte de mi hermana, mientras el dulce santuario de su alma seguía a salvo de la curiosidad humana, ideé mi propio plan para verla una vez más. Por nada en el mundo lo habría revelado, ni habría soportado compañía alguna. Nunca supe de sensaciones que fueran «sentimentales», ni imaginé que eso pudiera existir. Pero el dolor, incluso en un niño, aborrece la luz y rehúye la mirada humana.*).

El MÉDICO se dirige a TERESA en tono íntimo y mirándola a los ojos, como si de esta forma pudiera profundizar en su interior y le hace ver que la conmoción de ANA tiene su origen en una de esas heridas a partir de las que se empieza a crecer. «Lo importante es que tu hija vive», le asegura; palabras que adquieren un eco en ese momento mientras se miran los dos en silencio, como si estuvieran diciéndose que la herida universal de la infancia ya ha cicatrizado en ellos.

ANA parece sumergida voluntariamente en una fase de introspección al no entender por qué se vive, ni por qué se muere. Huye de las miradas humanas y se refugia en el silencio y en la oscuridad. Su hermana ISABEL la llama en la habitación, que ahora ocupa ella sola; pero ANA no contesta. Esta es la pena en los niños de la que habla Thomas de Quincey.

«Hay algo hermoso, y quizás también autodestructor en Ana: su necesidad absoluta de saber. Por eso, en cierto modo, se diría que convoca al fugitivo, una figura que puede ser considerada como una especie de recreación interior de sí misma: ella lo lanza a la acción del filme. A partir del contacto con la niña, a ese hombre, que nunca pronuncia una palabra, lo matan. De ahí el enigma que, en esa parte de la película, rodea el comportamiento de Ana; de ahí también que su único lenguaje, como en el caso del monstruo, sea el del silencio; mejor aún: el de una mirada» (Erice, 1976, pág. 149).

Secuencia 39

(01:27:58-01:32:18)

Escena 1

Localización. Fachada de la casa del apicultor. Exterior. Noche.

Duración: 01:27:58–01:28:31



Plano 500



Plano 501

Un plano general del cielo nocturno¹⁰⁷ surgiendo del negro. Las nubes filtran la luz de la luna en el jardín de la casa del APICULTOR, donde se escucha el ladrido de un perro. Una ligera brisa mueve las ramas de los árboles que se adentran por la parte derecha del cuadro.

Corta a la fachada de la vivienda. Un plano frontal corto muestra el balcón del estudio del APICULTOR desde una posición de cámara escorzada hacia la izquierda.



Plano 501a



Plano 501b

¹⁰⁷ Otro plano procedente de los descartes de *Habla mudita*.

Un solo de flauta¹⁰⁸, exterior a la diégesis, acompaña la paulatina aparición de la luz del quinqué que se enciende en el interior de la estancia.



Plano 501c



Plano 501d

(En off) APICULTOR:

— *Alguien a quien yo enseñaba últimamente, en mi colmena de cristal,*

La llama crece poco a poco iluminando la celosía de celdillas hexagonales. A continuación, el plano se va oscureciendo gradualmente quedando la fuente de luz en la parte central, proyectada en forma de círculo y en fuerte contraste con la zona ensombrecida.

La voz del APICULTOR en off repite el fragmento del poema *La vida de las abejas*, de Maurice Maeterlinck, que ya escuchamos en la Secuencia 9. Después, la figura de FERNANDO surge de perfil dirigiéndose a la izquierda.



Plano 501e



Plano 501f

¹⁰⁸ La misma melodía que acompañaba las primeras luces del alba en el estudio del APICULTOR después de pasar la noche en vela (Secuencia 10, escena 1).

(En off) APICULTOR:

— *el movimiento de esa rueda tan visible como la rueda principal de un reloj.*

Con la melodía de flauta de fondo, las palabras del APICULTOR acompañan su trasiego, cabizbajo, de un lado a otro de la habitación.



Plano 501g



Plano 501h

(En off) APICULTOR:

— *Alguien que veía a las claras la agitación innumerable de los panales, el zarandeo perpetuo, enigmático y loco de las nodrizas sobre las cunas de la nidada,*

Tras una leve pausa en sus idas y venidas, con las manos en los bolsillos, el APICULTOR vuelve por el lado derecho, tapando momentáneamente el foco de luz al pasar por delante del quinqué.



Encadenado

(En off) APICULTOR:

— *los puentes y escaleras animados que forman las cereras,*

Mediante fundido encadenado, la imagen del APICULTOR se va desvaneciendo en un primer plano de ISABEL que está acostada en la cama.

Secuencia 39

Escena 2

Localización. Habitación de Isabel. Interior. Noche.

Duración: 01:28:31–01:29:10



Plano 502



Plano 503

(En off) APICULTOR:

— *las espirales invasoras de la reina...*

Sobre el primer plano de la niña, realizado en escorzo desde la derecha, la voz del APICULTOR se va perdiendo poco a poco junto con la melodía de flauta y, en su lugar, comienza a advertirse la presencia lejana del ladrido de un perro.

Recostada sobre la almohada y tapada hasta el cuello, la niña entorna los ojos como queriendo conciliar el sueño, aunque parece concentrada en los ruidos de la noche atendiendo a los insistentes ladridos.

Por corte, un plano subjetivo, en contrapicado, tomado desde el interior de la habitación para mostrar lo que está viendo ISABEL.

La fronda del jardín iluminada por la luz de la luna se mueve al compás de un viento suave.

Las sombras inquietantes de la vegetación se reflejan sobre el batiente de madera de la contraventana, en la parte derecha del cuadro.

El perro persiste en sus ladridos.



Plano 504



Plano 504a

Corta de nuevo a un primer plano de la niña, tomado desde el ángulo contrario. ISABEL mira hacia la ventana. La luz azulada de la luna se refleja en las sábanas blancas.

Inquieta, tal vez porque extraña la cama y la habitación en la que duerme sola por primera vez, la pequeña se vuelve hacia el otro lado. Ahora dirige la mirada hacia arriba.



Plano 505



Plano 506

Por corte, un plano subjetivo del techo de la alcoba donde se refleja la sombra de las ramas de los árboles que el viento menea de manera suave.



Plano 506a



Plano 506b

Un contraplano de ISABEL en la misma postura.

El perro continúa ladrando.

La niña, atemorizada, se tapa con la sábana, lentamente, cubriéndose la cabeza por completo, en tanto que vuelve a sonar un acorde de la melodía del solo de flauta.

Corta a:

Secuencia 39

Escena 3

Localización. Estudio del apicultor. Interior. Noche.

Duración: 01:29:10–01:30:10



Plano 507



Plano 507a

Un plano medio frontal del APICULTOR dormido sobre la mesa de su despacho con las gafas puestas. La toma, realizada en ligero picado, muestra al hombre sentado, con la cabeza apoyada sobre el brazo izquierdo. A su lado, el quinqué encendido, en el extremo derecho del cuadro, iluminando el cuaderno abierto que tiene bajo su mano derecha, encima de un tapete rojo. La cadena del reloj de bolsillo de FERNANDO brilla sobre el tablero del escritorio.

El solo de flauta sigue desgranando su melodía, acompañado ahora por un continuo electrónico de órgano.

Unas manos de mujer entran en campo por la parte superior del cuadro colocando un abrigo sobre los hombros del APICULTOR



Plano 507b



Plano 508

La acción de la mujer responde a un gesto delicado procurando no despertar al APICULTOR. Se diría que sigue la cadencia musical lenta del solo de flauta.

Por corte, un primer plano del rostro de TERESA iluminado por la lámpara. Su mirada se dirige hacia abajo, en dirección a la mesa, y su silueta se recorta en el fondo oscuro de la estancia.



Plano 509



Plano 509a

Un contraplano del APICULTOR en la misma postura. Ahora las cuidadas manos de TERESA colocan el cuaderno en el centro del tapete y lo cierran. Después, la mujer retira con cuidado las gafas del rostro del APICULTOR y las deposita encima de la mesa. Acto seguido, se dirige hacia la lámpara asentando el abrigo que le ha echado sobre los hombros.



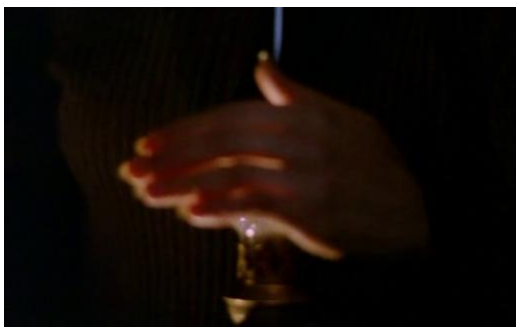
Plano 509b



Plano 510

Por corte, un plano de detalle de la tulipa del quinqué.

La mano izquierda de TERESA, que aparece en profundidad, se va colocando lentamente delante de la luz. En el recorrido, el foco luminoso se proyecta sobre su palma en el espacio oscuro que la rodea.



Plano 510a



Plano 510b

Finalmente, la luz de la lámpara se apaga coincidiendo con el cese de la cadencia musical.

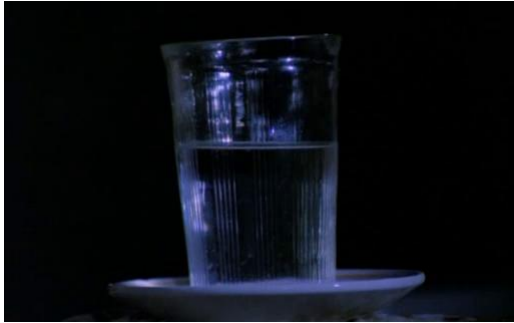
Funde a negro.

Secuencia 39

Escena 4

Localización. Habitación de las niñas. Interior. Noche.

Duración: 01:30:10–01:32:13



Plano 511



Plano 511a

Un plano de detalle de un vaso de cristal lleno de agua sobre un platillo de loza blanca. Una mano infantil entra en campo por la derecha del cuadro y lo coge.

La toma frontal muestra los reflejos azulados de la luz en el contorno del vidrio labrado, en contraste con el fondo oscuro de la habitación.



Plano 512



Plano 512a

Por corte, un plano medio de ANA, de perfil y en camisión, llevándose el vaso a la boca con la mano derecha. La pequeña comienza a beber con cierta ansiedad.

Un ligero movimiento de cámara de trayectoria vertical descendente abre el plano por la parte inferior del cuadro para seguir el movimiento de la niña que bebe del recipiente.

La mirada de ANA, en dirección a la derecha del punto de vista, se concentra en el interior del vaso.



Plano 512b



Plano 513

La pequeña hace una breve parada para tomar aire y continuar bebiendo. La respiración y los ruidos guturales que hace al tragar se oyen nítidos en la silenciosa alcoba.

Corta a un plano general corto de la cama de ANA, donde sentada termina de tomarse toda el agua.

La toma se ha realizado en ángulo oblicuo desde el pasillo de la habitación que separa las camas de las hermanas. A la derecha, parte de la cómoda con la muñeca, en el borde derecho del cuadro.



Plano 513a



Plano 513b

ANA coloca el vaso vacío produciendo un tintineo al apoyarlo sobre el plato. Sentada en su cama, parece atender a un ladrido que se oye lejano.

El reflejo de la luna entra en la alcoba proyectando sus tonos azulados sobre el color blanco del camisón y en la ropa de cama.



Plano 513c



Plano 513d

ANA se baja de la cama y se pone en pie, descalza. Caminando por el pasillo, se dirige hacia el balcón de la estancia saliendo por la parte derecha del cuadro.



Plano 514



Plano 514a

Corta a un plano general del ventanal.

La luz azulada entra por las vidrieras filtrándose sobre la tarima de madera. En profundidad, se ve la sombra de figuras hexagonales que se dibujan en el suelo de la habitación.

ANA entra en campo por la izquierda del cuadro y, de espaldas al punto de vista, avanza lentamente hacia el balcón.

Los ladridos van en aumento.

Una voz etérea y evanescente, exterior a la diégesis, irrumpe en la escena modulando el cántico evocador de la fantasía sonora del bosque, en

reminiscencia de la que escuchamos cuando, en sueños, ANA se encontraba con el monstruo de FRANKENSTEIN a orillas del río (Secuencia 36, escena 1).



Plano 514b



Plano 515

Poco a poco, y con el cántico de fondo, ANA llega hasta la puerta del ventanal por el centro del pasillo de luz donde se proyecta la sombra de las celdillas de las vidrieras.

Corta a un plano medio de ANA, de espaldas, abriendo el balcón, como acudiendo a esa llamada de voces que parece venir del exterior de la estancia.



Plano 515a



Plano 515b

(En off) ISABEL (EN VOZ BAJA):

— *Si eres su amiga, puedes hablar con él cuando quieras, cierras los ojos y le llamas. Soy Ana...*

El cántico cesa y en su lugar, de nuevo, surgen los ladridos, esta vez más próximos.

La cámara acompaña a ANA en un movimiento en profundidad, mientras sale hasta la barandilla. El *travelling* concluye encuadrándola, de espaldas, en un primer plano.

La voz de ISABEL, viniendo de lejos, en una nueva reminiscencia, repite las palabras que dijera a ANA en el dormitorio durante su conversación nocturna el día en la que ésta vio a FRANKENSTEIN por primera vez, en el cine de Hoyuelos (Secuencia 8, escena 2).



Plano 516



Plano 516a

(En *off*) ISABEL (EN VOZ BAJA):

— Soy Ana

Corta a un primer plano de ANA mirando hacia el cielo oscuro de la noche, en tanto que la voz en *off* de ISABEL reitera su nombre invocando al espíritu.

La pequeña baja la mirada con un gesto de interiorizar las palabras de ISABEL.



Plano 516b



Plano 516c

El cántico vuelve a hacerse presente. Con esa voz evanescente de fondo, la niña cierra los ojos, como atrayendo para sí un universo que se encuentra fuera de la luz.

La pequeña va abriendo los ojos lentamente. En la lejanía, y sobre la melodía etérea, surge el ruido del paso de un tren aproximándose; después, el pitido del silbato y, a continuación, una serie de percusiones manipuladas acústicamente por un sintetizador, las mismas que acompañaron el itinerario desesperado del FUGITIVO hacia el corral abandonado, tras saltar del tren en marcha (Secuencia 25, escena 2).



Plano 517



Plano 517a

Un nuevo corte para mostrar un plano general del balcón donde la niña está de espaldas. Después, la niña se vuelve hacia el interior de la habitación, mientras se va perdiendo el ruido del paso del tren.



Plano 517b



Plano 517c

En el último plano de *El espíritu de la colmena*, ANA, de pie, inmóvil, en el umbral del balcón, en silueta, mira hacia el espectador, con el cántico de fondo.

Funde a negro lentamente y se desvanecen las voces. A continuación, sobre el fondo negro aparece la palabra fin en letras capitulares y tipografía en color blanco, y luego sigue el resto de los títulos de crédito con el tema principal de la banda sonora de la película.

ANÁLISIS

La última secuencia de *El espíritu de la colmena* remata, en forma de coda, el desarrollo circular de los ámbitos emocionales suscitados a lo largo de la película mediante la yuxtaposición de unidades poéticas autónomas.

Integrada por cuatro escenas en las que se alude los pasajes principales de la narración, el cineasta retrata el discurrir cotidiano de la familia en una última acción nocturna que deja en suspenso, como si su interés se centrara en el movimiento mecánico del acontecer diario de los personajes que siguen aislados.

El APICULTOR reitera sus noches en vela en el estudio escribiendo las notas que toma del texto de Maurice Maeterlinck sobre la insondable vida de las abejas. Se trata de apuntes que son inscritos en el relato mediante la voz en *off*, recurso metafórico que suplanta la resonancia interior de un hombre ensimismado.

La escritura del APICULTOR se superpone sobre la imagen de la hija mayor, ISABEL, a través del fundido que encadena sus idas y venidas por el despacho con el rostro atemorizado de la niña durmiendo por primera vez sola. Separada de su hermana ANA, aislada en una habitación nueva, tiene miedo de las sombras y los ruidos de la noche que vienen del jardín y se cubre la cabeza con las sábanas.

La madre, TERESA, repite en silencio su manera de proceder siempre en la sombra. Cubre a su marido con el abrigo limitándose a apagar la luz del despacho para volver sola a su dormitorio.

La hija pequeña, que también duerme sola, recibe los ruidos de la noche como una oportunidad para cerrar su aventura vital en busca de FRANKENSTEIN. Sale al balcón y se encuentra con él ahora a través de su memoria. La banda sonora la pone en contacto con un universo interior que se ha ido forjando a través de las imágenes del cine y al margen de su familia y la escuela. ANA descubre que puede convocar al espíritu. Dirige su mirada final

hacia el espectador sin renunciar a sus ensoñaciones, que tal vez la lleven más allá de Hoyuelos, al lugar donde habitan los hijos del cine.

III. CONCLUSIONES

Las preguntas planteadas al comienzo de nuestra investigación, surgidas de una escena de *El espíritu de la colmena*, así como las fuentes documentales consultadas nos han llevado a describir las imágenes y los sonidos que conforman esta hermosa película; hemos podido constatar que parte de su belleza procede de su consideración como obra abierta a la participación del espectador. Los testimonios del director, actores y expertos nos han proporcionado herramientas de análisis para comprender mejor su proceso de creación.

El Estudio descriptivo de 'El espíritu de la colmena' (Víctor Erice, 1973) nos ha permitido llegar a las siguientes conclusiones:

Primera: El espíritu de la colmena parte de una experiencia interior originada por la ficción cinematográfica. Víctor Erice encarna la fabulación en el personaje de Ana, una niña de seis años que elabora sus sueños a partir de una película que ha visto en el cine de su pueblo durante la posguerra española. El cine se constituye así en elemento esencial de la memoria del individuo y del tiempo histórico, ya que lo imaginado pervive mejor al olvido que la realidad.

Segunda: Ana es hija del cine, una figura constitutiva del pensamiento poético de Víctor Erice. La cinefilia es una experiencia primordial que se vive en un momento de la infancia y que describe la necesidad de situar en el ámbito del imaginario del cine las referencias de un universo posible fuera de la realidad, sobre todo en los períodos posteriores a los conflictos bélicos. Las imágenes del cine configuran el conocimiento del mundo, la verdadera experiencia educadora de Ana al margen de la escuela y de su familia.

En *El espíritu de la colmena* los niños de la posguerra española —la generación de Víctor Erice— se identifican con «los hijos del cinematógrafo».

Tercera: La infancia es el territorio solitario donde se materializan los descubrimientos y experiencias auténticamente reveladoras. Su textura árida se concreta en la geografía desértica del campo castellano por donde corren las hermanas aferradas a sus carteras rojas. El paisaje de Castilla es la superficie que hace patente la fragilidad de la infancia en el espacio hostil de los adultos.

Cuarta: El tiempo de la narración discurre en la indeterminación de la memoria de la infancia. A partir de la unión de series de unidades poéticas o espacios emocionales, el espectador participa de un tiempo poético, sin orden ni fechas, como el que reaparece retenido en la memoria de los niños que fuimos.

Quinta: Mediante un discurso fragmentado, con profusión de escenas no clausuradas, el nudo temporal de *El espíritu de la colmena* se va desvaneciendo en la sucesión de encadenados que unen figuras y espacios de diferente procedencia. En lugar de concretar, las elipsis abren al espectador asociaciones dramáticas que evocan un tiempo misterioso, detenido, que se sucede de manera circular.

Sexta: Durante el rodaje de *El espíritu de la colmena* Víctor Erice pone de relieve la capacidad del cine para registrar un acontecimiento real. Los planos documentales filmados durante la proyección de la película *El doctor Frankenstein* (James Whale, 1931) son avivados por el sustrato de la ficción. La cámara de Luis Cuadrado registra el instante en el que Ana descubre al monstruo de *Frankenstein*; para el cineasta, el mejor momento que ha rodado nunca.

Séptima: Los padres se presentan de forma aislada y como parte del universo de los adultos que se contempla desde la infancia. Son figuras ausentes y ensimismadas en sus pensamientos, que expresan su condición de supervivientes derrotados de la guerra civil, independientemente del bando en el que militaran. Con el esbozo de las figuras de los padres, Erice introduce una imagen vertebradora de la mirada de Ana, para quien sus padres, ausentes, se perfilan como sombras.

Octava: Las calles del pueblo son parajes vacíos donde se concreta el mundo inmóvil que rodea a los personajes: un repertorio de ruidos y sonidos que registra las pulsaciones de lo invisible y que subraya el silencio. La contemplación, auténtica dimensión para apreciar la duración de las cosas, realza el conjunto sutil de los planos sonoros manifiesto en la armonía de las formas. El vacío no es una presencia inerte, sino que aspira a captar el soplo de las cosas, a traducir el tiempo vivido —inmóvil— en espacio viviente.

Novena: La abundancia de planos frontales, la posición estática de la cámara, la toma larga y la puesta en escena en el interior del plano en detrimento del montaje ponen de manifiesto la austeridad visual y la actitud contemplativa del director de *El espíritu de la colmena*. La distancia que el autor establece entre la cámara y las imágenes registradas muestran un estilo interesado en la fluidez y en la sencillez de los planos, que da cuenta del paso de los días, al compás de los hechos esenciales de la vida.

Décima: La música instrumental creada por Luis de Pablo para el tema genérico de la película evoca el clima bucólico de la pastoral y el espacio aéreo suscitado por los misterios de la naturaleza. El tema acompaña la estructura circular del mundo cerrado de esa colmena metafórica, regida por un indescifrable «espíritu», tal y como se exalta en el libro de Maurice Maeterlinck, *La vida de las abejas*, donde Erice se inspiró para el título de la película.

Los pasajes de sonidos concretos manipulados mediante un sintetizador sugieren el espacio sonoro de la abstracción, ya sea recreando la comunicación de Ana con el monstruo de *Frankenstein*, ya sea produciendo el atisbo de la ilusoria libertad del apicultor sintonizando su radio de galena en los límites del espacio radioeléctrico.

Los arreglos de las canciones populares infantiles hacen un llamamiento especial al espectador solicitando la recreación de las cantilenas de la infancia en su memoria.

Undécima: Víctor Erice incorpora elementos del azar surgidos durante el rodaje como sustrato poético de *El espíritu de la colmena*.

El cineasta filma la sombra del ayudante de producción para sustituir la ausencia de Fernando Fernán-Gómez durante un día de rodaje. *El libro de las niñas*, donde figura el poema de Rosalía de Castro, lo encontró Erice en una escuela abandonada de Guadalajara durante la localización de exteriores. A la actriz Teresa Gimpera le pidió que escribiera en su carta el nombre de una persona a la que quisiese mucho. El valor de estas aportaciones forma parte de la experiencia vital que representa para el director la realización de una película.

Duodécima: La colmena es la imagen epigrama que expresa con precisión el habitáculo donde reside la familia. La casa donde vive Ana con sus padres, en un pueblo de Castilla hacia 1940, está iluminada por la luz color miel creada por Luis Cuadrado y clausurada por las celdillas hexagonales de las vidrieras diseñadas a tal efecto.

Auténtica metáfora de la abejera, la familia experimenta la consumición del tiempo. El silencio evoca la presencia de unas vidas extrañas —el padre, la madre, las hijas, las abejas— inmersas en el círculo cerrado del hogar; aisladas en el tiempo, en un lugar donde las campanas llaman al rosario y por donde deambulan los padres, con la mirada esquiva, por calles embarradas donde se oye el rumor del viento y el chirriar de las bicicletas.

IV. BIBLIOGRAFÍA

- Aldecoa, Josefina. 1990. *Historia de una maestra*. Barcelona. Anagrama.
- Andrew, Dudley. 1993. *Las principales teorías cinematográficas*. Madrid, Ediciones RIALP, S.A.
- Arnaldo Alcubilla, Javier. 2000. «El movimiento romántico», en *Historia 16*, fascículo 28, coordinación de Antonio Blanco Feijeiro, Madrid.
- Arocena, Carmen. 1996. *Victor Erice*. Madrid, Ediciones Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas, núm. 26.
- . 2005. «Ana en el cine: el momento esencial», en *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, págs. 307-334.
- Aumont, Jaques; Bergala, Alain; Marie, Michel, y Vernet, Marc. 1989. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Paidós.
- Barthes, R, Greimas, A.J., Eco, Umberto, Gritti, Jules, Morin, Violette, Metz Christian, Genette, Gérard, Todorov, Tzvetan, Bremond, Claude. 1982. *Análisis estructural del relato*. México. Premiá Editora de Libros S.A.
- Bergala, Alain. 2007. *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona, Laertes S.A. de Ediciones.
- Bordwell, David. 1995. *El significado del film: inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, Paidós.
- Burch, Noël. 2008. *Praxis del cine*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Cabo Asenguinolaza, Fernando, y Rábade Villar, María do Cebreiro. 2006. *Manual de Teoría de la Literatura*. Madrid, Editorial Castalia.
- Caparrós Lera, José María. 1997. *100 películas sobre la historia contemporánea*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.

- Carmona, Ramón. 2005. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid, Ediciones Cátedra, Signo e Imagen.
- Casetti, Francesco. 1994. *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid, Cátedra.
- , y Di Chio, Federico. 1994. *Cómo analizar un film*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Català, Josep Maria. 2005. «Una habitación sin vistas. Formas del tiempo complejo», en Julio Pérez Perucha (director): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, págs. 335-358.
- Cerrato, Rafael. 2006. *Víctor Erice: el poeta pictórico*. Madrid, Ediciones JC Clementine.
- Cerrillo Torremocha, Pedro C. 2005. *La voz de la memoria: estudios sobre el cancionero popular infantil*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Chion, Michel. 1999. *El sonido: música, cine, literatura...* Barcelona, Paidós.
- . 1993. *La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.
- Criterion Collection, Online Cinematheque. 2000. «Víctor Erice en Madrid», en *The Spirit of the Beehive*, DVD, edición especial. Entrevista realizada en abril de 2000.
- . 2006. «Entrevista al actor Fernando Fernán-Gómez», en *The Spirit of the Beehive*, DVD, edición especial. Entrevista realizada en enero de 2006.
- De Lucas, Gonzalo. 2006. «Las escalas del mundo», en *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB) e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, págs. 54-61.
- De Quincey, Thomas. 1853. *Autobiographical Sketches*. Project Gutenberg EBook Autobiographical Sketches. Disponible en <http://www.gutenberg.org/cache/epub/7306/pg7306.txt>.
- De Unamuno, Miguel. 1999. *La tía Tula*. Madrid, Alianza Editorial.

- Del Río, Ángel. 1982. *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, vol. II. Barcelona, Bruguera.
- Ehrlich, Linda C., y Martínez García, Celia. 2010. «Las canciones de Erice – La naturaleza como música/la música como naturaleza», en *Secuencias*, núm. 31, primer semestre, págs. 7-31. Instituto Universitario de Ciencias de la Educación, Universidad Autónoma de Madrid.
- Erice, Víctor. 1961a. «Sección crítica: ‘Siempre es domingo’, de Fernando Palacios», en *Nuestro Cine*, núm. 4, Madrid, octubre, págs. 56-57.
- . 1961b. «‘Stalingrado’, de Frank Wisbar», en *Nuestro Cine*, núm. 5, Madrid, noviembre, págs. 55-56.
- . 1961/1962c. «Entre la historia y la postal. ‘Rey de Reyes, de Nicholas Ray», en *Nuestro Cine*, núm. 6/7, Madrid, diciembre-enero, págs. 122-123.
- , y San Miguel, Santiago. 1961d. «Segundas Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía», en *Nuestro Cine*, núm. 2, Madrid, agosto, pág. 2.
- , —. 1961e. «Segundas Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía», en *Nuestro Cine*, núm. 3, Madrid, septiembre, págs. 30-34.
- , —. 1961/1962f. «Un año de cine europeo», en *Nuestro Cine*, núm. 6/7, Madrid, diciembre-enero, págs. 39-46.
- . 1962a. «Historia de un rebelde. ‘La verdadera historia de Jesse James’, de Nicholas Ray», en *Nuestro Cine*, núm. 9, Madrid, marzo, págs. 51-52.
- . 1962b. «El amor destruido. ‘Romeo, Julieta y las tinieblas’, de Jiri Weiss», en *Nuestro Cine*, núm. 10, Madrid, abril, págs. 49-50.
- . 1962c. «Cannes 1962: XV Festival Internacional», en *Nuestro Cine*, núm. 11, Madrid, mayo, págs. 15-37.
- . 1962d. «Responsabilidad y significación estética de una crítica nacional», en *Nuestro Cine*, núm. 15, Madrid, diciembre, págs. 8-18.
- . 1962e. «‘El hombre de Alcatraz’, de John Frankemheimer», en *Nuestro Cine*, núm. 15, Madrid, diciembre, págs. 61-62.

- , y Egea, José Luis. 1962f. «Producción: José Luis Dibildos (Agata Films)», en *Nuestro Cine*, núm. 15, Madrid, diciembre, págs. 36-39.
- , y S. Fontenla, César. 1962g. «La discutible verdad del cinéma-verité», en *Nuestro Cine*, núm. 10, Madrid, abril, págs. 9-22.
- , —. 1962h. «Mesa redonda en torno a la semana del Cine Argentino», en *Nuestro Cine*, núm. 14, Madrid, noviembre, págs. 7-10.
- , Eceiza, Antonio, y San Miguel, Santiago. 1962i. «Quismondo: el cine visto en un pueblecito español», en *Nuestro Cine*, núm. 8, Madrid, febrero, págs. 23-27.
- . 1963a. «‘Suave es la noche’, de Henry King», en *Nuestro Cine*, núm. 16, Madrid, enero, pág. 56.
- . 1963b. «Eclipse en las conciencias», en *Nuestro Cine*, núm. 18, Madrid, marzo, págs. 8-11.
- . 1963c. «‘Fedra’, de Jules Dassin», en *Nuestro Cine*, núm. 19, Madrid, págs. 62-63.
- . 1963d. «‘El temible Mister Cory’, de Blake Edwards», en *Nuestro Cine*, núm. 19, Madrid, pág. 63.
- . 1963e. «‘Esa clase de amor’, de John Schlesinger», en *Nuestro Cine*, núm. 22, Madrid, pág. 65.
- , García Dueñas, Jesús, S. Fontenla César, y Costa Muste, Pedro. 1963f. «El cine en Ciudad Pegaso», en *Nuestro Cine*, núm. 17, Madrid, febrero, págs. 37-42.
- . 1964a. «Entre la historia y el sueño (Visconti y ‘El gatopardo’)', en *Nuestro Cine*, núm. 26, Madrid, enero, págs. 13-26.
- . 1964b. «La herencia del didactismo», en *Nuestro Cine*, núm. 29, Madrid, marzo, págs. 4-12.
- . 1964c. «‘El premio’, de Mark Robson», en *Nuestro Cine*, núm. 29, Madrid, págs. 60-61.
- . 1964d. «‘El éxito’, de Mauro Morassi», en *Nuestro Cine*, núm. 30, Madrid, págs. 63-64.

- . 1964e. «'Marnie & Hitchcock'», en *Nuestro Cine*, núm. 36, Madrid, diciembre, págs. 41-42.
- . 1964f. «La tía Tula de Miguel Picazo», en *Nuestro Cine*, núm. 36, Madrid, octubre, págs. 62-66.
- . 1965a. «Itinerario de Kenji Mizoguchi», en *Nuestro Cine*, núm. 37, Madrid, enero, págs. 15-28.
- . 1965b. «'Guns of the trees'», en *Nuestro Cine*, núm. 38, Madrid, págs. 30-31.
- . 1965c. «La otra vida de T. E. Lawrence», en *Nuestro Cine*, núm. 38, Madrid, págs. 60-65.
- . 1965d. «Topkapi, de Jules Dassin», en *Nuestro Cine*, núm. 39, Madrid, págs. 61-62.
- . 1965e. «Vacaciones para Ivette, de José María Forqué», en *Nuestro Cine*, núm. 39, Madrid, pág. 63.
- . 1965f. «Soraya. 'Un rostro para el consumo'», en *Nuestro Cine*, núm. 42, Madrid, págs. 50-51.
- . 1965g. «'La pasión del poeta'. El evangelio según San Mateo», en *Nuestro Cine*, núm. 46, Madrid, págs. 28-32.
- , Egea, José Luis, y Monelón, José. 1965h. «La nouvelle vague en la Filmoteca Nacional», en *Nuestro Cine*, núm. 39, Madrid, págs. 44-58.
- . 1966. «Welles 1939. Pat Hobby, Orson Welles y el tranvía de Charles Chaplin», en *Nuestro Cine*, núm. 55, Madrid, págs. 39-43.
- , Rodríguez Sanz, Carlos, y Pérez Extremera, Manuel. 1967. «Entrevista con Arnaldo Jabor», en *Nuestro Cine*, núm. 65, Madrid, septiembre, págs. 63-66.
- . 1976. «Entrevista con Víctor Erice», en Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos (directores): *El espíritu de la colmena*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones, págs. 137-150. Fragmentos de una entrevista realizada en Madrid, en octubre de 1973, por Miguel Rubio, Jos Oliver y Manuel Matji, posteriormente revisada por Víctor Erice.

- , y Fernández-Santos, Ángel. 1976. *El espíritu de la colmena*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones. Edición que contiene el guión de la película con anotaciones de los autores, segunda edición, mayo.
- , y Jos, Oliver. 1986. *Nicholas Ray y su tiempo*. Madrid. Filmoteca Española. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales. Ministerio de Cultura de España.
- . 1995a. «Al cine, *in memoriam*», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 22, octubre-diciembre, págs. 48-50.
- . 1995b. «Serge Daney», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 22, octubre-diciembre, págs. 74-78.
- . 1997. «Historia de una sombra», Testimonios alrededor de Fernando Fernán-Gómez, en *Nikel Odeon*, núm. 9, invierno, págs. 144-145.
- . 1998. «Escribir el cine, pensar el cine...», en *Banda aparte*, núm. 9-10, págs. 3-4, enero. Fundación Valencia III Milenio.
- . 2001. *La promesa de Shanghai*. Guión cinematográfico, adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*. Barcelona, Plaza y Janés Editores S.A.
- . 2004a. «El latido del tiempo», en *El País*, 23 de enero, pág. 41.
- . 2004b. «Ángel», en *El País*, 7 de julio (archivo).
- . 2004c. «Medios audiovisuales bajo control: cine y televisión», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 60, págs. 13-18.
- . 2005. «Encarnaciones, alumbramientos», en Julio Pérez Perucha (director): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, págs. 449-468.
- . 2006. «Al encuentro de los fantasmas. Pórtico a La Morte Rouge», en *Erice-Kiarostami. Correspondencias*. Barcelona, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB) e Instituto de Ediciones de la Diputación de Barcelona, págs. 86-95.

- . 2007. «Miradas hacia el futuro», en *Cahiers du Cinéma España*, núm. 1, pág. 11, mayo.
- Escudero, Isabel. 1995. «Contra nostalgia, perseverancia», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 22, octubre-diciembre, págs. 42-46.
- Fernández-Santos, Ángel. 1988. *Más allá del oeste*. Madrid, El País/Aguilar.
- . 2007. *La mirada encendida. Escritos sobre cine*. Barcelona, Debate.
- Ferro, Marc. 1995. *Historia contemporánea y cine*. Barcelona, Ariel.
- Filmoteca Nacional de España. 1977. *Robert Bresson*, dossier realizado por el equipo de redacción de la Filmoteca Nacional de España, Madrid, octubre-diciembre.
- Font, Domènec. 2002. *Paisajes de la modernidad. Cine europeo, 1960-1980*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- García Berrio, Antonio. 1989. *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*. Madrid, Cátedra.
- García Fernández, Emilio C. 1985. *Historia ilustrada del cine español*. Barcelona, Planeta.
- . 1992. «*El espíritu de la colmena*. Vamos a contar hermosas y fascinantes mentiras...», en *Antología del cine español*. (redactor jefe, Joaquín Rodríguez Martínez). Murcia, Mundografic, págs. 50-60.
- , y Sánchez González, Santiago. 2002. *Guía histórica del cine, 1895-2001*. Madrid, Editorial Complutense.
- , —, Marcos Molano, Mar, y Urrero Peña, Guzmán. 2006. *La cultura de la imagen*. Madrid, Fragua.
- García, Rocío. 2003. «Víctor Erice: 'Lo mejor de *El espíritu de la colmena* no está en sus imágenes'», en *El País*, 23 de septiembre, pág. 35.
- Gaudreault, André, y Jost, François. 1995. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, Paidós.
- Genette, Gérard. 1989. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara.

- Gille, Bernard. 1990. «La musique au seuil du silence», en Éliane Lavaud (directora): *Voir et lire Víctor Erice: L'esprit de la ruche*. Dijon, Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne. Hispanistica XX. Critiques et Documents, págs. 81-93.
- Gimferrer, Pere. 2002. «Con Víctor Erice», en *El Cultural*, 15 de mayo. Edición digital disponible en <http://www.elcultural.es>.
- González Requena, Jesús. 1989. «La conciencia del color en la fotografía cinematográfica española», en Francisco Llinás (director): *Directores de fotografía del cine español*. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Ministerio de Cultura de España con la colaboración del Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, págs. 119-165.
- . 2000. «Texto artístico, espacio simbólico (con *El espíritu de la colmena* como fondo)», en *Trama y Fondo*, núm. 9, diciembre. Valencia, Ediciones de la Mirada, págs. 25-44.
- Gubern, Román. 1973. *Historia de Cine. Vol. 1*. Barcelona, Lumen.
- . 1986. *1936-1939, la guerra de España en la pantalla: De la propaganda a la historia*. Madrid, Filmoteca Española.
- , Monterde, José Enrique, Pérez Perucha Julio, Riambau, Esteve, y Torreiro Casimiro. 2000. *Historia del cine español*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Hemingway, Ernest. 1997. *Las nieves del Kilimanjaro*. Traducción de J. Gómez del Castillo. Barcelona, Luis de Caralt.
- Heredero, Carlos F. 2007. «Introducción: La mirada encendida», en *La mirada encendida. Escritos sobre cine*. Barcelona, Debate, págs. 21-36.
- Hermoso, Borja. 2003. «Elías Querejeta y Víctor Erice: combate en el Kursaal», *El País*, 23 de septiembre, pág. 56.
- Hernández, Marta. 1974 «Los mecanismos de comunicación del cine de todos los días. De la crítica al análisis semiológico. *El espíritu de la colmena*», en *Comunicación XXI*, núm. 16, Madrid, págs. 81-92.
- Hopewell, John. 1989. *El cine español después de Franco: 1973-1988*. Madrid, El Arquero.

- Jakobson, Roman. 1981. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral.
- Kinder, Marsha. 1993. *Blood cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. California. University of California Press.
- Latorre, Jorge. 2006. *Tres décadas de El espíritu de la colmena*. Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1984. *Diccionario de términos filológicos*. Gredos.
- . 1990. *De poética y poéticas*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A.
- Llinás, Francisco. 1989. *Directores de fotografía del cine español*. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales/Ministerio de Cultura de España con la colaboración del Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
- Maeterlinck, Maurice. 1913. *La vida de las abejas*. Barcelona, Montaner y Simón Editores.
- Marsé, Juan 1994. *El embrujo de Shanghai*. Plaza y Janés Editores S.A.
- Marzal Felici, Javier, y Gómez Tarín, Francisco Javier. 2007. *Metodologías de análisis del film*. Madrid, Edipo, S.A.
- Mayoral, Marina. 1974. *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid, Gredos. (Biblioteca románica hispánica. Estudios y ensayos, núm. 209). Edición digital (2008) disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: <http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46826953904684617400080/index.htm>.
- Membrez, Nancy J. 1997. «Apostillas a *El espíritu de la colmena*, de Victor Erice», en *Cline-Lit III, Essays on hispanic film and fiction*. Dirigido por George Cabello-Castelet, Jaume Martí-Olivella y Guy H. Wood. Corvallis y Portland State University, págs. 113-129.
- Méndez-Leite, Fernando. 2006. *El productor*. Documental sobre Elías Querejeta. Guión de Pedro González Bermúdez. Declaraciones de Elías Querejeta, Carlos Saura, John Hopewell, José Luis Borau, Javier Aguirresarobe y Jaime Chávarri, entre otros. (Testimonios de Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos cedidos por Canal+ España del

- documental *Huellas de un espíritu*, dirigido por Carlos Rodríguez en 1988.) 88 minutos.
- Metz, Christian. 1972. *Ensayos sobre la significación en el cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- . 1973. *Lenguaje y cine*. Barcelona, Planeta.
- Miguel Borrás, Mercedes. 1997. *La representación de la mirada. 'La ventana indiscreta' (Alfred Hitchcock, 1954)*. Valencia, Ediciones de la Mirada.
- . 2001. *Historia del cine con cien películas. I. Hasta 1960*. Madrid, Acento Editorial.
- . 2008 (coordinadora). «La poética del cine», en *Siete miradas, una misma luz*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, págs. 71-100.
- . 2010. «Sueños y pesadillas del franquismo. *El espíritu de la colmena* y *La prima Angélica*, un diálogo secreto entre Erice y Saura», comunicación al Primer Congreso Nacional de Cine Español, Málaga, 2-5 de noviembre de 2010.
- Ministerio de Cultura de España. 1973. Informes de la Comisión de Ordenación y Apreciación de Películas, Subdelegación del Ministerio de Información y Turismo.
- . 2009. Discurso pronunciado en la ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2008.
[http://www.mcu.es/premiado/busquedaPremioParticularAction.do?action=busquedaInicial¶ms.id_tipo_premio=90&layout=premioMiguelCervantesPremios&cache=init&language=es]
- Mitry, Jean. 1999. *Estética y psicología del cine. Las estructuras*, vol. I. Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- Molina Foix, Vicente. 1984. «Entretien avec Víctor Erice» (entrevista), en *Positif*, núm. 278. París, abril, págs. 47-51.
- . 1985. «La guerra detrás de la ventana. Notas de lectura de *El espíritu de la colmena*», en *Revista de Occidente*, núm. 53. Madrid, octubre, págs. 113-118.

- . 1993. «El espíritu de la colmena», en *El cine estilográfico: crítica recogida, 1981-1993*. Barcelona, Anagrama, págs. 121-123.
- Monleón, Sigfrid. 2005. «Oigo una imagen», en Julio Pérez Perucha (director): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, págs. 79-92.
- Monterde, José Enrique, Selva Masoliver, Marta, y Solà Argimbau, Anna. 2001. *La representación cinematográfica de la historia*. Madrid, AKAL.
- Morgan, Rikki. 1993. «Víctor Erice. Painting the sun» (entrevista), en *Sight and Sound*, vol. III, núm. 4. British Film Institute, págs. 27-29.
- Odin, Roger. 1990. *Cinéma et production de sens*. Paris, A. Colin.
- Palacio, Manuel. 2005. «Lluvia fina: contingencias preliminares de la recepción. El caso del Festival de Cine de San Sebastián» en Julio Pérez Perucha (director): *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, págs. 195-215.
- Pena, Jaime. 2004. *Víctor Erice. El espíritu de la colmena*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- Pérez Perucha, Julio (director). 2005. *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*. Vigésima segunda edición, vol. II. Madrid, Espasa Calpe.
- Rodríguez, Carlos. 1998. *Huellas de un espíritu*. Documental, guión de Carlos F. Heredero. Canal+ España. Declaraciones de Ángel Fernández-Santos, Víctor Erice, Manuel Gutiérrez Aragón y Santos Zunzunegui, entre otros. 47 minutos.
- Rosenstone, Robert A. 1997. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona, Ariel.

- Savater, Fernando. 1976. «Riesgos de la iniciación al espíritu», en Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos (directores): *El espíritu de la colmena*. Madrid, Elías Querejeta Ediciones, págs. 5-26.
- Shelley, Mary Wollstonecraft. 1976. *Frankenstein*. México. Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- Schneider, Norbert. 2006. *Vermeer. La obra completa-pintura*. Colonia, Taschen GmbH.
- Schrader, Paul. 2008. *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Madrid, Ediciones J.C. Clementine.
- Sorlin, Pierre. 1985. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, Fondo de Cultura Económica, S.A.
- Torres, Augusto M. 1994. *Diccionario del cine español*. Madrid, Espasa Calpe, S.A.
- Torán Peláez, Luis Enrique. 1985. *El espacio en la imagen*. Barcelona, Mitre.
- Tubau, Iván. 1983. *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco: la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona, Universitat de Barcelona.
- Tuduri, José Luis. 1992. *San Sebastián: un festival, una historia (1967-1977)*. San Sebastián. Donostia, Euskadiko Filmategia.
- Tuñón de Lara, Manuel. 1986. *España: la quiebra de 1898*. Madrid. SARPE.
- Vargas Llosa, Mario. 2004. «Una novela para el siglo XXI», en *Don Quijote de la Mancha*, Edición del IV Centenario. Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, págs. XIII-XXVIII.
- Vega Rodríguez, Pilar. 2002. *Frankensteniana. La tragedia del hombre artificial*. Madrid, Editorial Tecnos.
- Westerman, Mariet. 2003. «Vermeer y la imaginación interior», en Alejandro Vergara (director): *Vermeer y el interior holandés*. Madrid, Museo Nacional del Prado, págs. 59-94.
- Zunzunegui, Santos. 1994. *Paisajes de la forma*. Madrid, Cátedra.

- . 1995. «En el curso del tiempo», en *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, núm. 22, octubre-diciembre, págs. 13-18.
- . 1996. *La mirada cercana: microanálisis fílmico*. Barcelona, Paidós.

Otras fuentes:

Erice, Víctor. Inédito (2011). Respuestas de Víctor Erice al cuestionario de preguntas elaborado para la presente investigación a las que el director contestó por correo electrónico el 18 de marzo de 2011. El cuestionario se encuentra en el anexo 4 de la presente tesis doctoral.

Margallo, Juan. Inédito (2011). Conversación con el actor Juan Margallo, quien encarnó al fugitivo en *El espíritu de la colmena*, mantenida en Madrid el 16 de marzo de 2011. La transcripción de esta conversación se encuentra en el anexo 5 de la presente tesis doctoral.

.

V. ANEXOS

5.1. ANEXO 1

FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA

Título original: El espíritu de la colmena

Director: Víctor Erice

Producción: Elías Querejeta P.C. (1973)

Argumento: Víctor Erice

Guión: Ángel Fernández-Santos y Víctor Erice

Fotografía: Luis Cuadrado

Música: Luis de Pablo

Montaje: Pablo del Amo

Jefe de producción: Primitivo Álvaro

Ayudante de dirección: José Luis Ruiz Marcos

Segundo operador: Teodoro Escamilla

Ambientador: Jaime Chávarri

Ayudante de producción: Pedro Esteban Samú

Maquillaje: Ramón de Diego

Sonido: Luis Rodríguez (sonido directo) y Eduardo Fernández (mezclas)

Ayudantes de montaje: José Salcedo y Juan Ignacio San Mateo

Ayudante de cámara: Santiago Zuazo

Ayudante de maquillaje: Ángel Luis de Diego

Jefe de eléctricos: Laureano López Martínez

Maquinista: Antonio Fernández Santamaría

Regidor: Fernando Hermoso

Script: Francisco J. Querejeta

Sastra: Angelines Castro

Auxiliar de dirección: Francisco J. Lucio

Foquista: Santiago Zuazo

Auxiliar de cámara: José Manuel Nicolás

Foto fija: Laureano López Martínez

Auxiliar de montaje: Juan San Mateo

Vestuario: Peris Hermanos

Créditos: Dibujados por Ana Torrent e Isabel, María y Alicia Tellería y realizados por S. Film-Pablo Núñez

Intérpretes

ANA: Ana Torrent,

ISABEL: Isabel Tellería,

APICULTOR: Fernando Fernán-Gómez,

TERESA: Teresa Gimpera

DOÑA LUCÍA, LA MAESTRA: Lali Soldevila

MIGUEL, EL MÉDICO: Miguel Picazo

FRANKENSTEIN: José Villasante

FUGITIVO: Juan Margallo

GUARDIA CIVIL: Estanis González

MILAGROS, LA CRIADA: Queti de la Cámara

EMPRESARIO DEL CINE: Manuel de Agustina

PROYECCIONISTA: Miguel Aguado

Datos técnicos

Formato de pantalla: 1: 1,66

Negativo: Eastmancolor, KODAK, 35 mm

Metraje: 2.811 metros

Cámara: Arriflex 300, Blimp. 35 mm

Efectos sonoros: Luis Castro-Syre

Sonorización: EXA

Laboratorio: Madrid Film, S.A.

Comienzo de rodaje: 12 de febrero de 1973

Fin de rodaje: 22 de marzo de 1973

Localizaciones: Hoyuelos (Segovia), exteriores e interiores; Parla (Toledo), estación de ferrocarril; Cijara (Toledo), campo de colmenas

Versión inglesa: Javier Marías

Subtítulos en francés: Madame Fleuri

Primera proyección pública: Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 18 de septiembre de 1973

Estreno en España: Cine Conde Duque (Madrid), 8 de octubre de 1973

Distribuidor: Bocaccio

Depósito legal: M-19862-1973

Premios obtenidos

1973

- Concha de Oro del Festival de Cine de San Sebastián.
- Hugo de Plata del Festival de Cine de Chicago.
- Designada por «The Times» como Mejor Primera Obra de 1973 y Mejor Fotografía de todas las películas estrenadas en Londres en 1973.
- London Film Festival. Utrecht, Cinemanifestatie.
- Festival de Melbourne- Festival de Sidney.

1974

- Prix L'Age D'Or. Viennale.
- Semana de la Crítica: Cannes, París, Los Ángeles, Nueva York, México.
- Mejor Película Arte y Ensayo del Festival de Turín.
- Mejor Película Española, mejor director (Víctor Erice), mejor actor (Fernando Fernán-Gómez), mejor fotografía (Luis Cuadrado), mejor música (Luis de Pablo), según el Círculo de Escritores Cinematográficos.
- Fotogramas de Plata.

1975

- Festival de Calcuta.

1976

- Grand Prix del Festival de Prades.

5.2 ANEXO 2

Cambios en el guión de *El espíritu de la colmena*

En la edición del guión de la película, escrito por Víctor Erice y Ángel Fernández-Santos, se incluyen 200 notas a pie de página donde se detallan varios tipos de circunstancias que ejemplificamos:

- El orden de las secuencias y la relación de las escenas de la película atendiendo al montaje definitivo de la película.
- Información sobre secuencias no rodadas: «Secuencia prevista como fondo de los títulos de crédito que no llegó a rodarse. En su lugar se utilizaron una serie de dibujos, que con unos temas fijados de antemano realizaron las niñas protagonistas: Isabel Tellería y Ana Torrent» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 31).
- Escenas previstas en el guión literario y finalmente no rodadas: «Esta escena no fue rodada. En su lugar vemos un plano de una mujer del pueblo que tras hacer sonar su cornetín, lee un texto que lleva apuntado en un trozo de papel. Es la pregonera» (*ibídem*, pág. 35).
- Pormenores sobre los cambios de lugar de secuencias o escenas, así como su nueva ubicación en el desarrollo de la acción: «Esta secuencia fue cambiada de lugar poco antes de comenzar el rodaje, siendo situada más adelante en el desarrollo de la acción (ver nota 14)» (*ibídem*, pág. 38).
- Reseña sobre planos rodados, no previstos en el guión original, de cara a atenuar posibles efectos del montaje: «La escena acaba con la imagen de las flores flotando en el agua. Al parecer, los productores de *El doctor Frankenstein* eliminaron la acción del monstruo arrojando la niña al río. Su ausencia, a nivel dramático, provoca una elipsis forzosa, elipsis que al ser integrada por el montaje dentro de la continuidad visual de la película española, parecía desdoblarse acentuando la impresión de que

algo importante se nos escamoteaba. Para paliar este efecto, y tratando de abrir otra perspectiva al punto de vista del espectador, se rodaron y montaron en este lugar dos planos de TERESA, de regreso de la estación, que pasa por delante del cine en bicicleta, sin detenerse, entrando de nuevo en su casa» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 49).

- Concreciones sobre los diálogos, especialmente los de las niñas protagonistas: «En la película: 'Ya te lo he dicho: porque es un espíritu'» (*ibídem*, pág. 56).
- Aclaraciones sobre la procedencia de ruidos y efectos de sonido: «Procedente del piso superior llega en este momento, con más claridad que nunca, el ruido de unos pasos» (*ibídem*, pág. 56).
- Explicaciones sobre los gestos y miradas de los actores: «La acción vuelve al interior del estudio de FERNANDO. Vemos su mano tachando nerviosamente un par de líneas del texto que está redactando. Luego, deja la pluma, se quita las gafas y se pasa una mano por los ojos. Parece cansado. Nos mira» (*ibídem*, pág. 60).
- Precisiones sobre la letra de las canciones que aparecen en la película: «La letra es la siguiente: dos y dos son cuatro, cuadro y dos son seis, seis y dos son ocho, y ocho dieciséis» (*ibídem*, pág. 62).
- Detalles sobre las localizaciones: «En realidad, un corral de ovejas, un poco abandonado; con dos entradas frontales: una situada a la derecha del espectador y otra a la izquierda» (*ibídem*, pág. 68).
- Especificaciones sobre la intercalación de planos: «Aquí aparece intercalado un plano de ANA e ISABEL, que corren por la casa, pasillo adelante, de habitación en habitación, abriendo todas las puertas que van encontrando a su paso» (*ibídem*, pág. 87).

- Puntualizaciones sobre la repetición de planos: «En este momento se reproduce exactamente el plano con el que acababa la secuencia número 5 (ver nota 6)» (*ibídem*, pág. 94).
- Enumeración de las acciones que llevan a cabo los actores atendiendo a su orden: «Esta llamada la hace ANA un poco más tarde, tras salir del estudio del apicultor, mientras va andando lentamente por el pasillo» (Erice y Fernández-Santos, 1976, pág. 98).
- Sensaciones de los actores: «En la película, ANA siente que alguien a sus espaldas se acerca lentamente; pero ella no se mueve. Al descubrir que se trata de ISABEL, tras el susto, llora» (*ibídem*, pág. 104).
- Datos técnicos sobre la filmación: «La escena finaliza con un plano de ISABEL filmado al ralentí, en contraluz, saltando por encima del fuego. La imagen se congela» (*ibídem*, pág. 108).
- Explicaciones sobre la inconcreción de algunos pasajes del filme: «En la película no está claro si se trata del desayuno o del almuerzo» (*ibídem*, pág. 119).
- Escenas improvisadas en el rodaje: «Escena no realizada. Fue sustituida por otra, improvisada en el rodaje, en la que TERESA quema una carta, y que figura un poco más adelante» (*ibídem*, pág. 122).

5.3 ANEXO 3

Filmografía de Víctor Erice:

- *En la terraza*, 1961, 16 mm, b/n, 4', cortometraje realizado como alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.
- *Entrevías*, 1962, 35mm, b/n, 9', cortometraje realizado como alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.
- *Páginas de un diario perdido*, 1962, 35 mm, b/n, 12', cortometraje realizado como alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.
- *Los días perdidos*, 1963, 35 mm, b/n, 41', medimetraje realizado como alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid.
- *Los desafíos*, película de tres episodios dirigidos, respectivamente, por Claudio Guerín, José Luis Egea y Víctor Erice, 1969, 35 mm, color, 102'.
- *El espíritu de la colmena*, 1973, 35 mm, color, 97'.
- *El Sur*, 1983, 35 mm, color, 94'.
- *El sol del membrillo*, 1992, 35 mm, color, 135'.
- *Preguntas al atardecer*, episodio de *Celebrate cinema* 101, 1996, vídeo, 12'.
- *Alumbramiento*, episodio de la película colectiva *Ten Minutes Older: The Trumpet*, 2002, 35 mm, b/n, 10'.
- *Apuntes. Sobre el trabajo del pintor Antonio López en Madrid en el verano de 1990*, 1990-2003, vídeo, color, 29'.
- *La Morte Rouge*, 200, DV, color, 33'.

- *Correspondencias*, con Abbas Kiarostami, 2005-2006, DV, color: (Carta 1, de Víctor Erice a Abbas Kiarostami, «El jardín del pintor», 22 de abril de 2005, 9,30', y Carta 3, de Víctor Erice a Abbas Kiarostami, «Arroyo de la luz», 22 de octubre de 2005, 20').

5.4 ANEXO 4

Entrevista a Víctor Erice (18 de marzo de 2011)

Sobre la película *El doctor Frankenstein*

P1 — ¿Los fragmentos de *El doctor Frankenstein* que se presentan desordenados en *El espíritu de la colmena* son una reminiscencia de esas películas que (fruto de la anarquía de la memoria) se hacen de nuevo presentes siguiendo un orden distinto al de su montaje?

Respuesta: *La sucesión de esos fragmentos de la película de James Whale probablemente está modificada, sobre todo en cuanto a su duración. Es un efecto del montaje, pero no se relaciona con la memoria personal.*

P2 — ¿O ese desorden es una decisión de índole dramática similar a la que detalla en el guión publicado de la película española donde se refiere que, para paliar el efecto de la «elipsis forzosa» provocada por la eliminación (por parte de los productores de la película de Whale) de la acción del monstruo arrojando a la niña al río, «se rodaron y montaron dos planos de TERESA de regreso de la estación que pasa por delante del cine en bicicleta, sin detenerse, entrando finalmente en su casa»?

Respuesta: *En efecto, es una decisión de carácter narrativo. Además de solucionar el problema de la elipsis, buscaba una determinada expresividad. Por otro lado, pensé que la mayor parte de los espectadores no recordarían con precisión el orden original de la película citada. Y que en todo caso esos cambios eran un detalle de importancia secundaria.*

Sobre el ruido del proyector

P3 — ¿Ha tenido interés en subrayar la presencia del ruido del proyector de cine como expresión de un tiempo interno del cine?

Respuesta: *El sonido del proyector nos remite al cine, como es natural. Y más concretamente a la proyección de la película que está teniendo lugar en Hoyuelos.*

P4 — ¿Qué relación existe entre ese ruido y el discurrir de los personajes de los padres en el exterior de la sala de proyecciones?

Respuesta: *Ese ruido recuerda a los espectadores que la película de Frankenstein está pasando en el pueblo mientras los padres van y vienen de un lado a otro. Quizás abusé de mi poder como director al forzar la realidad hasta ese punto, ya que la banda sonora de «El doctor Frankenstein», incluidos algunos de sus diálogos, se llega a oír desde una considerable distancia (la casa de Fernando y Teresa, por ejemplo). Es un recurso que quizás hoy día no utilizaría. En todo caso, no del mismo modo*

Sobre el reloj

P5 — ¿La melodía del reloj alude a la guerra civil? ¿Forma parte del repertorio de canciones de los vencidos?

Respuesta: *No. Es una simple música de archivo. Ni siquiera conozco el nombre de su autor. Podría ser mejor. Pero no tiene ninguna pretensión de constituirse en «mensaje».*

P6 — En este contexto, ¿el reloj representa aquella música que nos recuerda de dónde venimos?

Respuesta: *La importancia de los objetos en la película es muy grande. El reloj está relacionado con la figura paterna, eso es obvio. Y aparece en manos de Fernando, del fugitivo y del sargento de la Guardia Civil. Al estar asociado a un sonido —una música— su expresividad aumenta, y permite un mayor juego dramático. Digamos que el reloj, en ocasiones, es un objeto casi animado.*

P7 — ¿Es una idea que parte de un compromiso histórico y político para no olvidar que venimos del fascismo?

Respuesta: No, no... En fin, yo no diría tanto. Una cosa son las ideas en abstracto y otra, muy distinta, las ideas encarnadas en un relato cinematográfico. Me preocupa, siempre me ha preocupado, el exceso de significación, también de intenciones, que a veces se suele atribuir a ciertos aspectos de esta película. Quizás es una consecuencia fatal del tiempo histórico en que vio la luz.

P8 — ¿Qué significa el reloj en la mesa de estudio de FERNANDO?

Respuesta: Puede que tenga algún significado, pero yo no lo sé. El reloj, al final de la historia, está ahí, recuperado, entre otros objetos, sin más.

Sobre *La vida de las abejas*, de Maurice Maeterlinck

P9 — Sabiendo que este libro figuraba en el Índice de libros prohibidos¹⁰⁹ ¿Esta voz interior alude a esa forma de escritura concebida para leer entre líneas a la manera de los viejos tiempos de la censura franquista?

Respuesta: Lo que dice usted es muy interesante. Pero yo no había pensado en ello de antemano, la verdad. El cuadro de San Jerónimo, por ejemplo, lo encontré en la casa donde rodaba. El azar puede intervenir en la realización de una película. Y a veces —no siempre, claro— para bien. Lo que hace Fernando es tomar notas del libro de Maeterlinck, una obra de referencia inevitable.

Sobre la escritura

P10 — En la construcción de las secuencias 4 y 5, donde se presenta a las figuras de los padres, utiliza un recurso narrativo similar

¹⁰⁹ Un decreto eclesiástico de 1914 condena «Opera Omnia del autor», es decir, «se condenan todas las obras sin excluir ninguna». El decreto estuvo vigente hasta 1965, fecha en la que Pablo VI cambió el nombre y el ordenamiento del Santo Oficio. A partir de 1966, la prohibición conservaba «su vigor moral, pero dejaba de tener valor de ley eclesiástica».

superponiendo la voz en *off* de TERESA (con el texto que escribe en su carta) a las imágenes del apicultor trabajando en las colmenas. ¿La escritura aparece vinculada a los personajes de los padres como ausencia de palabra y símbolo de su exilio interior?

Respuesta: *Sí, hay algo de eso que apunta. Es más, a veces yo llegué a pensar que el texto de la carta que escribe Teresa podría estar igualmente dirigido a su marido, esa figura tan lejana, tan ausente.*

Sobre los orígenes

«Entonces yo no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento», escribe usted en el guión cinematográfico de «La promesa Shanghai», adaptación de la novela de Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*.

El personaje de ANA representa esa mirada al tiempo de los orígenes que aparece de nuevo en «La Morte Rouge», el pueblo rodeado de pantanos, en el Canadá francés, y lugar cinematográfico que nunca ha podido encontrar en los mapas, «seguramente porque sólo existió en la imaginación de los guionistas de ‘La garra escarlata’», según afirma, y título de la primera película que usted recuerda haber visto de niño. El paraje da nombre a su último filme presentado en el contexto de la exposición *Erice-Kiarostami. Correspondencias*.

P11 — *¿El espíritu de la colmena es la unidad estructural y biográfica que da sentido a toda su obra posterior?*

Aunque anteriormente —cinco años antes— había realizado un episodio del largometraje «Los desafíos», creo que «El espíritu de la colmena» es mi primera película en un sentido profundo, con todas sus consecuencias. Tiene por ello un carácter fundacional. Y es posible, sí, que proyecte sobre mis obras posteriores algo de lo que usted dice.

5.5 ANEXO 5

Entrevista al actor Juan Margallo (16 de marzo de 2011)

P1 — ¿Conocía a Víctor Erice antes de hacer el papel del FUGITIVO?
¿Cómo surgió su participación en la película?

Respuesta: *No, no lo conocía. Creo que quizás fue a través del productor Elías Querejeta. Yo no tenía ni representante. Me enteraría de que iban a hacer una película y llevaría la fotografía. En aquellos tiempos no se hacían tantas pruebas, ahora hacen pruebas para cualquier papel y a mucha gente.*

P2 — ¿Qué sabía de su personaje?

Respuesta: *Yo creo que no me dieron el guión completo. Me darían la separata de mi parte. Supongo le tuve que hablarle de que sabía hacer juegos de manos. Cuando vivía en Cáceres y no podía ser actor, aprendí a hacer juegos de magia solo, de los libros; algo que él [Erice] no podía saber de antemano. Aunque ha pasado mucho tiempo y no recuerdo cómo, seguro que le diría que sabía hacer juegos de manos con una moneda y que podía hacerlo con el reloj para atraerme la atención de la niña.*

P3 — ¿Cómo recuerda la escena en la que el FUGITIVO se tira del tren en marcha?

Respuesta: *Recuerdo que estuvimos en una estación, pero no sé qué pueblo es. Cogíamos un tren antiguo, pero no recuerdo cuál era la estación. El que se tira del tren efectivamente no soy yo, es un especialista; aunque el tren iba despacio; creo que se hizo daño en las manos, con esas piedras que hay en las vías. Él se tiraba y luego ya, en otro plano, yo hacía como que me levantaba del suelo. Realmente yo no sé si el FUGITIVO se tira en un sitio concreto o simplemente va huyendo y casualmente salta donde puede para*

escondarse, no lo sé; no sé si es de algún pueblo de por ahí al lado, o simplemente escapaba y se tira en el primer sitio que puede.

Lo que sí creo es que quiere hacer un paralelismo con el monstruo. Es un poco el atractivo de alguien prohibido, de alguien que está por ahí escondido. Entonces, como ella [la niña] ha visto a Frankenstein en el cine, le atrae ese personaje que es un poco como un monstruo.

P4 — Por su experiencia, ¿qué opinión le merece Víctor Erice en la dirección de actores?

Respuesta: Es muy buen director de actores porque, en mi opinión, el buen director de actores no es tanto el que te impone muchas cosas, sino el que deja y crea un poco el ambiente para que el actor pueda hacer; además, es la forma más natural de trabajar. Hay directores, tanto en teatro como en cine, que creen que poniendo al actor en una situación difícil, van a sacar más de él. Yo creo que es todo lo contrario, es decir, el director —según la persona que tiene delante— tiene que amoldarse a las circunstancias para crearle la comodidad máxima posible. Otra cosa es que se trabaje con cierta intensidad, pero estoy en contra de la presión que ejercen a veces los directores de una manera muy impositiva, muy de autoridad.

En ese sentido recuerdo suma facilidad, y eso después de ver cómo está Fernando Fernán-Gómez y como están las niñas, cosa difícilísima de hacer; eso no puede hacerlo más que un buen director.

La película es una belleza, después se ha hecho mucho, pero esa escena en la que las niñas hablan en la cama (susurrando), eso para mí, en aquellos momentos, era una gran innovación. No recuerdo, a lo mejor hay alguna otra película en que se haya hecho, pero realmente era una cosa muy delicada.

